L. eleg. g.
181 mk
C1
A.E

<36620122820016

<36620122820016

Bayer. Staatsbibliothek

S

I. elog. 181 nm Hartmann

Eduard von Hartmann's
ausgewählte Werke.

Wohlfeile Ausgabe
in Heften zu 1 Mark.

Heft 8.

Die deutsche Aesthetik seit Kant.

Von

Eduard von Hartmann.

Erster historisch-kritischer Theil
der Aesthetik.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Erste Lieferung.

Hartmann Aesthetik 1

24 g weinrot

Berlin.
Carl Duncker's Verlag.
(C. Heymons.)
1886.

459 F

Jedes für sich abgeschlossene Werk ist einzeln verkäuflich.

Werke Eduard von Hartmann's.

In **Carl Duncker's** Verlag in Berlin:

A. Hauptwerke:

Philosophie des Unbewussten. Neunte erweiterte Auflage in 2 Bänden. Erster Theil: Phänomenologie des Unbewussten. Zweiter Theil: Metaphysik des Unbewussten. 62 Bogen gr. 8. M. 12.—

Das sittliche Bewusstsein. Eine Entwickelung seiner mannichfaltigen Gestalten in ihrem inneren Zusammenhange mit besonderer Rücksicht auf **brennende sociale und kirchliche Fragen der Gegenwart.** Zweite durchgesehene Auflage. 44 Bgn. gr. 8. M. 6.—

Das religiöse Bewusstsein der Menschheit im Stufengang seiner Entwickelung. 40 Bogen gr. 8. M. 10.—

Die Religion des Geistes. 22 Bogen gr. 8. M. 7.—

B. Nebenwerke:

Kritische Grundlegung des transcendentalen Realismus. Dritte neu durchgesehene u. vermehrte Aufl. 10 Bgn. gr. 8. M. 1.—

Gesammelte Studien und Aufsätze gemeinverständlichen Inhalts. Zugleich zweite Auflage von „Gesammelte philosophische Abhandlungen", „Schelling's positive Philosophie", „Aphorismen über das Drama", „Shakespeare's Romeo und Julia" u. s. w. 46 Bogen gr. 8. M. 12.—

Neukantianismus, Schopenhauerianismus und Hegelianismus in ihrer Stellung zu den philosophischen Aufgaben der Gegenwart. Zweite erweiterte Auflage der „Erläuterungen zur Metaphysik des Unbewussten". 23 Bogen gr. 8. M. 7.—

Das Unbewusste vom Standpunkt der Physiologie und Descendenztheorie. Zweite vermehrte Auflage. Nebst einem Anhang, enthaltend eine Entgegnung auf Professor Oscar Schmidt's Kritik der naturwissenschaftlichen Grundlagen der Philosophie des Unbewussten. 26 Bogen gr. 8. M. 8.—

C. Kleinere Schriften:

Wahrheit und Irrthum im Darwinismus. Eine kritische Darstellung der organischen Entwickelungstheorie. 11½ Bgn. gr. 8. M. 4.—

Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus. 10 Bogen gr. 8. M. 3.—

Die Selbstzersetzung des Christenthums und die Religion der Zukunft. 2. Auflage. 9 Bogen gr. 8. M. 3.—

Die Krisis des Christenthums in der modernen Theologie. 9 Bogen gr. 8. M. 2.70

J. H. v. Kirchmann's erkenntnisstheoretischer Realismus. Ein kritischer Beitrag zur Begründung des transcendentalen Realismus. 4½ Bogen gr. 8. M. 2.—

Ueber die dialektische Methode. Historisch-kritische Untersuchungen. 8 Bogen gr. 8. M. 2.—

Zur Reform des höheren Schulwesens. 6 Bgn. gr. 8. M. 2.25

Die politischen Aufgaben und Zustände des deutschen Reichs. 4 Bogen gr. 8. M. 1.—

In **Wilhelm Friedrich's** Verlag in Leipzig:

Philosophische Fragen der Gegenwart. 19 Bgn. gr. 8. M. 6.—

Moderne Probleme. 15 Bogen gr. 8. M. 5.—

Der Spiritismus. 8 Bogen gr. 8. M. 3.—

Das Judenthum in Gegenwart und Zukunft. Zweite durchgesehene Auflage. 13 Bogen gr. 8. M. 5.—

D. Erläuterungs- und Vertheidigungsschriften:

Lichtstrahlen aus Eduard von Hartmann's sämmtlichen Werken, herausgeg. von Dr. **M. Schneidewin.** 22 Bgn. kl. 8., eleg. geb. (Berlin bei Carl Duncker.) M. 5.—

Das philosophische System Eduard von Hartmann's. Von Dr. **R. Koeber.** 26 Bogen gr. 8. (Breslau bei W. Koebner.) M. 9.—

Eduard von Hartmann. Erinnerungen aus den Jahren 1868—1881. Von **C. Heymons.** Mit E. v. Hartmann's Portrait. 4 Bogen kl. 8. (Berlin bei Carl Duncker.) M. 1.—

Der Kampf um's Unbewusste. Von **O. Plümacher.** Nebst einem Anhang, enthaltend ein chronologisches Verzeichniss der Hartmann-Literatur von 1868—1880 (ca. 770 Nummern). 10 Bgn. gr. 8. (Berlin bei Carl Duncker.) M. 3.—

Der Pessimismus in Vergangenheit und Gegenwart. Geschichtliches und Kritisches. Von **O. Plümacher.** 23 Bogen gr. 8. (Heidelberg bei G. Weiss.) M. 7.20

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Eduard von Hartmann's

Ausgewählte Werke.

Wohlfeile Ausgabe.

Dritter Band.

Aesthetik.

Erster historisch-kritischer Theil:

Die deutsche Aesthetik seit Kant.

Berlin.
Carl Duncker's Verlag.
(C. Heymons.)
1886.

Die deutsche Aesthetik seit Kant.

Von

Eduard von Hartmann.

Erster historisch-kritischer Theil der Aesthetik.

Berlin.
Carl Duncker's Verlag.
(C. Heymons.)
1886.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Vorwort zur Aesthetik.

Mit dieser Arbeit übergebe ich der Oeffentlichkeit mein viertes Hauptwerk. Dasselbe reiht sich der Ethik und Religionsphilosophie an, welche ich in meinem zweiten und dritten Hauptwerk behandelt habe. Ethik, Religionsphilosophie und Aesthetik bilden zusammengenommen zwar immer erst einen Theil meines Systems der Philosophie, aber doch wohl den wichtigsten. Sie würden auch dann ihre Bedeutung behaupten, wenn ich niemals meine metaphysischen Ansichten geäussert hätte, weil jedes dieser Gebiete unabhängig vom andern auf empirischer Basis induktiv aufgebaut ist. Sie können darum auch von denjenigen Beachtung beanspruchen, welche Gegner meiner oder aller Metaphysik sind, aber das Bedürfniss nach einer möglichst erschöpfenden phänomenologischen Durcharbeitung dieser wichtigen Erfahrungsgebiete nicht in Abrede stellen können.

Wer meine Monographien auf den Gebieten der Erkenntnisstheorie, Naturphilosophie und Geschichte der Philosophie verfolgt und die Andeutungen beachtet hat, welche in meinen vermischten Schriften und zerstreuten Aufsätzen über andre Disciplinen zu finden sind, der wird nunmehr im Stande sein, sich, wenn auch kein vollständiges, so doch ein ungefähres Bild von meinem philosophischen System zu entwerfen.

Die beiden Theile der Aesthetik machen ein innerlich zusammengehörendes Ganze aus, insofern die im ersten Theil an den Vorgängern geübte Kritik sowohl für das Princip als für die Specialprobleme die historische Rechtfertigung des Standpunktes enthält, von welchem aus im zweiten Theil die systematische Bearbeitung des Gegenstandes unternommen wird; die philosophische Kritik wird deshalb beide Theile kaum von einander trennen können. Andrerseits bildet aber auch jeder Theil ein selbstständiges Werk für sich, indem die kritische Geschichte ebenso unabhängig von der systematischen Behandlung gelesen werden kann, wie diese ohne Rücksicht auf die erstere ihren Stoff aus den Thatsachen der ästhetischen Erfahrung aufnimmt; für

die Lektüre und den Zweck der Belehrung können also beide Theile ganz wohl von einander getrennt werden.

Es gereicht mir zur besonderen Genugthuung, dass die Verlagshandlung sich entschlossen hat, meine Aesthetik gleich bei ihrem ersten Erscheinen in einer Ausgabe zu veröffentlichen, deren Preis nur etwa ein Drittel von dem für philosophische Bücher üblichen beträgt. Möge auch diesem Werke das nachsichtige Wohlwollen nicht fehlen, welches meinen früheren Arbeiten in so reichem Maasse zu Theil geworden ist.

Berlin-Lichterfelde, im September 1886.

Dr. **Eduard von Hartmann.**

Vorwort zum ersten Theil.

Auf keinem andern Felde der Philosophie ist im letzten Jahrhundert so eifrig und mit soviel Aufwand von Geist gearbeitet worden, als auf dem der Aesthetik; es wird deshalb auf diesem Gebiete nöthiger sein, als auf irgend einem andern, sich über die Ergebnisse dieser Arbeit zu orientiren, bevor man sich die Freiheit nimmt, in der Sache selbst mitzusprechen. Wer aus rein historischem Interesse an die bisherigen Leistungen einer Wissenschaft herantritt, der wird natürlich nach möglichster Vollständigkeit streben, also auch den frühesten Entwickelungsstufen, welche, rein geschichtlich betrachtet, meist die interessantesten sind, eingehende Beachtung schenken; wem es dagegen nur um sachliche Belehrung und um Gewinnung eines möglichst weite Umschau und Ueberschau gewährenden Standpunkts zu thun ist, der wird sich vorzugsweise an die höchsten bisher erreichten Entwickelungsstufen zu halten haben. Die letzte Seite der Alternative gewählt zu haben, wird um so weniger zum Vorwurf gemacht werden können, je besser dem rein historischen Interesse schon durch vorhergehende Arbeiten genügt ist.

Ich habe deshalb davon Abstand nehmen dürfen, die Aesthetik der Alten, welche von Ed. Müller, Zimmermann und Schasler in ausgiebigem Maasse bearbeitet ist, in den Kreis meiner Betrachtungen hereinzuziehen, und habe um so lieber darauf verzichtet, als ich der

Meinung bin, dass die an unsern Universitäten noch immer überwiegenden historischen und philologischen Interessen eine Ueberschätzung des Werthes der alten Aesthetik im Vergleich zur modernen in noch höherem Maasse zur Folge haben, als diess für die Ueberschätzung der alten Philosophie im Allgemeinen gilt. Zwar ist von Schasler zur Genüge nachgewiesen worden, dass der abstrakte Idealismus Platon's, dessen Anwendung auf das ästhetische Gebiet von seinem Urheber kaum versucht worden ist, nach seiner Erneuerung durch Winkelmann und Schelling wie ein Krebsschaden an der Aesthetik fortgefressen hat; zwar ist ferner das aristotelische Princip der Nachahmung fast von allen Aesthetikern der Neuzeit ohne Ausnahme bekämpft worden, aber doch steht noch immer die für ihre Zeit hochbedeutende empirische Poetik des Aristoteles auf Grund der Lessingschen Verherrlichung derselben in einem unverdient hohen Ansehn, und von den unklaren ästhetischen Andeutungen Platon's macht man offenbar zu viel Aufhebens.

Das Nämliche wie für die antike Aesthetik gilt auch für die ersten Anläufe zur ästhetischen Selbstbesinnung im vorigen Jahrhundert und für die sogenannten Populärästhetiker um die Wende des 18ten und 19ten Jahrhunderts. Von principieller Bedeutung sind allein der englische Sensualismus und der Wolff-Baumgartensche Rationalismus, zwei Standpunkte von der dürfstigsten Einseitigkeit, welche zur Genüge indirekt durch die Art und Weise charakterisirt werden, in welcher Kant ihren Gegensatz zum Ausgangspunkt seiner ästhetischen Reflexionen nahm. Die Leistungen der Populärästhetiker werden im Allgemeinen aus einem dreifachen Grunde überschätzt: erstens weil man die berechtigte Pietät vor grossen Namen, wie Winkelmann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, W. v. Humboldt, Jean Paul, auch auf ihre ästhetischen Auslassungen überträgt, zweitens weil man den noch heute mächtig fortwirkenden kulturgeschichtlichen Einfluss dieser Populärästhetiker mit ihrer principiellen Bedeutung für die Fortschritte der ästhetischen Wissenschaft verwechselt, und drittens weil so viele Leute über Aesthetik schreiben, welche zwar unter der Macht dieses kulturgeschichtlichen Einflusses stehn, aber in die wissenschaftlichen Principien der Aesthetik eben nicht allzutief eingedrungen sind. Ich finde es ganz gerechtfertigt, wenn man in unsern Schulen die Schriften unsrer Klassiker dazu benutzt, um das Verständniss der Knaben zum ersten Male für einige ästhetische Begriffe zu eröffnen, aber ich finde es nicht gerechtfertigt, diesen Populärästhetikern in einer Geschichte der Aesthetik einen den wissenschaftlichen Aesthetikern annähernd gleichkommenden Raum zu ge-

währen. Da grade diese Populärästhetiker von Schasler in trefflicher Weise behandelt sind, so lag für mich um so weniger ein Bedürfniss vor, den Umfang dieses Bandes durch Hereinziehung derselben unnütz anzuschwellen.

Meine Absicht ging ursprünglich nur dahin, eine Ergänzung der Werke von Zimmermann, Lotze und Schasler zu liefern in Bezug auf diejenigen Aesthetiker, welche in denselben keine Berücksichtigung gefunden haben: Ast, Trahndorff, Deutinger, Oersted, Zeising, Carriere, Rich. Wagner, Lotze, Kirchmann, Wiener, Horwicz, Köstlin, Zimmermann, Lazarus, Schasler, Fechner, Gustav Engel u. a. m., und in der That nehmen diese ergänzenden Erörterungen den Haupttheil dieses Buches in Anspruch. Dabei überzeugte ich mich aber bald, dass auch Schopenhauer und Schleiermacher, die von Schasler entschieden falsch rubricirt und von Lotze gar nicht behandelt worden sind, einer erneuten Darstellung bedürftig seien, und dass Krause, der ebenfalls von Lotze übergangen ist, gegenwärtig fordern durfte, nach seinen i. J. 1882 erschienenen „Vorlesungen über Aesthetik" und nicht bloss wie bei Zimmermann und Schasler nach seinem kleinen „Abriss der Aesthetik" beurtheilt zu werden. Ich fand ferner, dass Weisse sowohl von Schasler wie von Lotze zu hoch gestellt, dass der von Lotze übergangene Vischer bisher theils unter-, theils überschätzt worden sei, und dass auch für das tiefere Verständniss der Intentionen von Schelling und Hegel noch manches zu thun bleibe. Durch die Revision dieser philosophischen Aesthetiker sah ich mich endlich genöthigt, auf Kant zurückzugreifen und diesen als den Begründer der eigentlich wissenschaftlichen Aesthetik an die Spitze meiner Untersuchungen zu stellen. Ich hoffe, dass mein Buch seine Existenzberechtigung schon aus der Ergänzung der in den bisherigen Werken bestehenden Lücken wird schöpfen können, dass man aber auch meine Revision der von diesen schon behandelten Aesthetiker nicht ganz überflüssig finden wird. Ebenso dürfte man es begreiflich finden, dass ich solchen Aesthetikern, die bisher noch in keiner Geschichte der Aesthetik behandelt worden sind und dabei doch eine principielle historische Bedeutung in Anspruch nehmen können, eine verhältnissmässig ausführlichere Darstellung habe zu Theil werden lassen. So kommt es, dass bei weitem die grössere Hälfte des vorliegenden Werkes mit keinem der vorgenannten Geschichtswerke in Konkurrenz tritt, sondern lediglich als Ergänzung zu denselben zu betrachten ist. Dies dürfte die Existenz meines Buches auch in den Augen solcher Leser rechtfertigen, welche finden sollten, dass ich in den gemeinsam behandelten Partien hinter meinen Vorgängern zurückgeblieben wäre.

Was die Tendenzen von Zimmermann, Lotze und Schasler im Allgemeinen betrifft, so wird man darüber im Text dieses Buches die nöthigen Erörterungen finden, um mein Verhältniss zu diesen Vorgängern beurtheilen zu können. Hier will ich nur einige orientirende Bemerkungen voranschicken. Die „Geschichte der Aesthetik" von Zimmermann (1858) steht im Dienste eines abstrakten Formalismus, welcher jede Gehalts-Aesthetik für principiell verkehrt und verfehlt hält, also in dem bisherigen Entwickelungsgang nur eine fast ununterbrochene Kette unbegreiflicher Irrthümer erkennen kann, und nur den einen Trost hat, alle irgendwo vorkommenden formalistisch klingenden Aeusserungen unbekümmert um ihren Zusammenhang als Vorahnungen der Wahrheit hervorheben zu können. Das Verdienst, als der erste an die schwierige Aufgabe herangetreten zu sein, wird Zimmermann unbenommen bleiben, auch ist seine Kritik des abstrakten Idealismus in vieler Hinsicht berechtigt und werthvoll; aber die Gesammtwirkung des Werkes wird schwerlich ein anderer für förderlich und aufklärend halten, als wer der gleichen abstrakt formalistischen Tendenz huldigt.

In den Augen Lotze's steht als der bisherige Höhepunkt der Aesthetik sein Lehrer Weisse da, dessen ästhetische Leistung ich nur als eine geschickt verhüllte spekulative Reaktion des abstrakten Idealismus gegen den in Hegel aufgetretenen konkreten Idealismus ansehen kann. Uebrigens ist Lotze gar nicht in den eigentlichen Sinn und die spekulative Tiefe der Weisse'schen Aesthetik eingedrungen, sondern beurtheilt das Fahnenwerk seines Meisters lediglich nach der ihm in dessen mündlichen Vorlesungen entgegengetretenen Abschwächung und Popularisirung, die er seinerseits noch um eine Stufe weiter heruntertrivialisirt. Seine „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" (1868) ist ein oberflächliches eklektisches Räsonnement über einige eigne und verschiedene fremde Gedanken über Aesthetik in einer halbpopulären und doch akademisch-affektirten Manier;*) dieselbe wird demgemäss von einem denkfaulen Lesepublikum auch heute noch mit Recht dem ungleich tieferen, gehaltvolleren und lehrreicheren Werke Schasler's vorgezogen.

Schasler's „kritische Geschichte der Aesthetik" (1872) ist eigentlich das erste Werk, welches diesen Namen verdient, und darf allen Belehrung Suchenden auf das Wärmste empfohlen werden.**) Da die

*) Vgl. die Kritik derselben in Schasler's „deutscher Kunstzeitung: die Dioskuren" 1870 Nr. 7—13.

**) Vgl. meine „Gesammelten Studien und Aufsätze" B VIII „Zur Geschichte der Aesthetik".

ästhetischen Ansichten Herbart's zu fragmentarisch sind, um der Kritik genügende Anhaltspunkte zu bieten, und da Schopenhauer von Schasler irrthümlich an eine falsche Stelle gerückt ist, so schliesst sein Werk eigentlich mit Vischer ab, dessen principiellen Rückschritt gegen Hegel er nicht bemerkt hat, und den er deshalb trotz vielseitig treffender Kritik sehr überschätzt. Das von ihm gewählte Eintheilungsschema von intuitiver, reflektirender und spekulativer Aesthetik versagt für die nachkantische Aesthetik vollständig, nachdem es auch schon für die moderne Aesthetik bis zu Kant nur durch eine gewaltsame Abtrennung Kant's von der nachfolgenden Entwickelung anwendbar gemacht war. Vielleicht hat Schasler es gerade deshalb unterlassen, sich in den Reichthum der Aesthetik der letzten sechs Jahrzehnte genauer zu versenken, weil er fühlte, dass sein Schema zur Bewältigung desselben ganz unzulänglich sei.

Der Vollständigkeit halber habe ich hier noch auf zwei kleinere Schriften hinzuweisen, welche mir erst zu Händen kamen, nachdem meine Arbeit in der Hauptsache vollendet war. Es sind diess C. Hermann's „Die Aesthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System“ (Leipzig 1876) und Neudecker's „Studien zur Geschichte der deutschen Aesthetik seit Kant“ (Würzburg 1878). Hermann behandelt in den ersten 143 Seiten seiner Schrift die Geschichte der Aesthetik von ihren Anfängen bis zu Kant, schliesst also da ab, wo mein Buch beginnt; der nachkantischen Aesthetik widmet er eine Schlussbetrachtung von 3½ Seiten. Neudecker hingegen behandelt, nach einer 13 Seiten langen Einleitung über Kant, auf 5 Seiten den gesammten Idealismus von Schelling bis Vischer; dann widmet er Vischer's Selbstkritik 15, Zimmermann 14, Lotze 9, Köstlin 14, Siebeck 16, Fechner und Lange 25 Seiten, um endlich im Schlusskapitel Deutinger's Aesthetik als die einzig wahre hinzustellen, in welcher zum ersten Mal die Synthese des einseitigen Idealismus und Formalismus vollzogen sei. Da Deutinger in der That zu den konkreten Idealisten gehört, so ist Neudecker nicht grade sachlich auf unrichtigem Wege, sondern trifft vielmehr in Folge der wesentlich gleichen Grundansicht auch in vielen Einzelurtheilen über verschiedene neuere Aesthetiker mit mir zusammen; nur beruht die einzigartige Stellung, welche er Deutinger anweist, einfach auf geschichtlicher Unkenntniss. Ich weiss nicht, ob Neudecker irgend einen der idealistischen Aesthetiker, die er auf 5 Seiten in Bausch und Bogen verwirft, gelesen hat, oder ob er seine Kenntniss über dieselben nur mittelbar aus den nachher besprochenen neueren Aesthetikern geschöpft hat; jedenfalls ist es unwahrscheinlich, dass er Hegel, Trahndorff und Schleiermacher bei

der Abfassung seiner Arbeit gekannt hat, da er andernfalls sich nicht dem Irrthum hätte hingeben können, dass Deutinger einen wesentlich neuen Standpunkt erklommen habe. Auch wäre er durch die Lektüre Hegel's, Trahndorff's und Schleiermacher's mit einem Schatz von Einsicht ausgerüstet gewesen, welche ihm ermöglicht hätte, den Maassstab der Kritik an Deutinger's Aesthetik anzulegen und ihre Mängel und Schwächen zu entdecken, die ihm jetzt verborgen bleiben. Ich glaube nicht, dass meine Ergänzungen zu Schasler und dessen Vorgängern den Vergleich mit den entsprechenden Abschnitten in der Schrift Neudecker's zu scheuen brauchen, dessen Verdienst, zum ersten Male auf die Aesthetik des unbekannten oder verkannten Deutinger aufmerksam gemacht zu haben, ich nicht schmälern will.

Durch die grundlegende Gliederung der Aesthetiker in „Idealisten“ und „Formalisten“, und jeder dieser Gruppen in „abstrakte“ und „konkrete“, präsentirt sich mein Buch wesentlich anders als diejenigen meiner Vorgänger; manches scheinbar Bekannte rückt in eine neue Beleuchtung, manches bisher Unbeachtete tritt in den Vordergrund und manches gangbare Urtheil über die relative Bedeutung der verschiedenen Aesthetiker verschiebt sich. Ich würde sehr zufrieden sein, wenn man fände, dass mein Buch einen ähnlichen Fortschritt über Schasler hinaus macht, wie dieser ihn thatsächlich über Zimmermann und Lotze hinaus vollzogen hat.

Wenn ich die principielle Erörterung der verschiedenen Standpunkte von der geschichtlichen Entwickelung der wichtigsten ästhetischen Specialprobleme entlastet und diese letzteren in besonderen Abschnitten behandelt habe, so mag diess aus historischem Gesichtspunkt unerwünscht sein; für Erleichterung der Uebersicht über das Gesammtergebniss schien diese sondernde Anordnung vorzuziehn. Die fast durchweg innegehaltene chronologische Ordnung und das alphabetische Register machen es übrigens jedem, der dieses Buch im historischen Interesse in die Hand nimmt, leicht genug, alle über denselben Autor handelnden Stellen hinter einander im Zusammenhang zu lesen. Die historisch-kritischen Monographien über ästhetische Specialprobleme dürften auf vielen Seiten einem längst gefühlten Bedürfniss entgegenkommen, da die bisherigen Werke nur kleine und zusammenhangslose Bruchstücke zu diesen Fragen liefern. Uebrigens glaubte ich mich auf die monographische Behandlung solcher Specialfragen beschränken zu sollen, bei denen eine annähernde Uebereinstimmung der Aesthetiker mit einander noch nicht erreicht, und der Streit noch in der Schwebe ist.

Historische Vollständigkeit muss sich der Autor eines solchen Werkes schon aus räumlichen Gründen ebensosehr versagen als Angabe

der Gründe für die Nichtberücksichtigung zahlreicher literarischer Erscheinungen, deren viele in bestimmter Hinsicht sicherlich nicht ohne Werth sind; es muss hier die Versicherung genügen, dass ich so manches Buch geprüft habe, das ich von der Verarbeitung auszuscheiden mich genöthigt sah. Einige neuere Aesthetiker, insbesondere Zimmermann und Fechner, habe ich viel eingehender behandelt, als sie aus rein historischem Gesichtspunkt beanspruchen konnten; ich liess mich dabei von dem Wunsche leiten, auf diejenigen meiner Zeitgenossen aufklärend zu wirken, bei denen diese Leistungen in unverdient hohem Ansehn stehn.

In dem ersten Buche bei der Behandlung des Grundprincips der Aesthetik war es unvermeidlich, dem Zusammenhang zwischen Aesthetik und Metaphysik eine genauere Aufmerksamkeit zuzuwenden, da bei den meisten idealistischen Aesthetikern das ästhetische Grundprincip von dem metaphysischen Standpunkt, wo nicht ganz abhängig, so doch mit ihm in Wechselwirkung befindlich erscheint. In Folge dessen dürfte dieses Werk durch sein erstes Buch einige nicht unwichtige Beiträge zur Geschichte der neuesten Metaphysik liefern; andrerseits entstehen aber auch durch diese Beziehungen zu den höchsten und schwierigsten metaphysischen Problemen stellenweise nicht unerhebliche Schwierigkeiten für das Verständniss eines in solchen Dingen ungeschulten Lehrers, die beim besten Willen nicht zu vermeiden waren, wenn nicht der Kern der Sache und die geschichtliche Treue im Wesentlichen einer populären Verflachung geopfert werden sollten. Leser ohne metaphysische Vorbildung dürften daher besser thun, mit der Lektüre des zweiten Buches zu beginnen, dessen Monographien von solchen metaphysischen Schwierigkeiten frei sind, sodann die Abschnitte des ersten Buches rückwärts zu lesen bis zur Gefühls-Aesthetik einschliesslich, und dann erst nach der so erlangten Einführung in den Gegenstand das Buch von vorn zu beginnen und die Abschnitte über Kant und den Idealismus in ihrer Reihenfolge nachzuholen. Ueber meinen Standpunkt in sachlicher Hinsicht giebt das „Principielle Ergebniss“ am Schluss des „ersten Buches“ kurzen Aufschluss.

Berlin-Lichterfelde, im September 1886.

Dr. **Eduard von Hartmann.**

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Erstes Buch.

Die geschichtliche Entwickelung der ästhetischen Principienlehre.

I. Kant als Begründer der modernen Aesthetik.

Als Kant i. J. 1790 seine Kritik der Urtheilskraft herausgab, war die Aesthetik noch ein wenig bearbeitetes Feld. Winkelmann hatte den Sinn für die antike Plastik wieder erschlossen, Lessing die Grenzlinie zwischen Dichtkunst und Plastik (nicht, wie er selbst irrthümlich sagt: Malerei) zu ziehen gesucht, und den Kampf gegen den französischen Geschmack durch Hinweis auf die Poetik des Aristoteles und die Shakespeareschen Dramen aufgenommen; aber das waren doch nur ästhetische Vorstudien auf dem Gebiete der Kunstlehre, nicht selbst Anläufe zur Feststellung einer principiellen Aesthetik. Lessing hatte bei dem gänzlichen Mangel einer beachtenswerthen modernen Aesthetik ganz Recht, auf Aristoteles als den grössten, oder genauer gesprochen: einzigen Aesthetiker der Alten hinzuweisen; aber selbst wenn wir mehr als verstümmelte Bruchstücke der Aristotelischen Schriften besässen, so würde doch die Gesammtheit seiner Lehren über Kunst bei der Nichtberücksichtigung der bildenden Kunst weder Vollständigkeit, noch auch (bei der Unzulänglichkeit des Princips der „Nachahmung“) principielle Bedeutung besitzen. Uebrigens ist es zweifelhaft, ob und wie weit Kant mit den ästhetischen Arbeiten Winkelmann's und Lessing's bekannt war, da er dieselben meines Wissens nicht erwähnt; dass seine Kenntniss der alten Philosophie sehr gering war, ist zu bekannt, als dass man sich über die Nichtberücksichtigung des Aristoteles in seiner Aesthetik wundern könnte. So blieben denn für Kant's ästhetische Arbeiten nur zwei Anknüpfungspunkte von geschichtlicher Bedeutung: erstens der englische Sensualismus, vertreten durch Burke*) und der Wolfsche Rationalismus, vertreten durch Baumgarten's *„Aesthetica“* 2. Theile (1750—1758); der erstere stellt das sinnlich-Angenehme, der letztere die begriffsgemässe Vollkommenheit als Princip der Schönheit auf. Kant selbst spricht es wiederholentlich auf das Deutlichste aus (z. B. auf S. 217, 68, 89 der Ausgabe von Rosenkranz und Schubert Bd. IV), dass seine eigne Stellungnahme in der Aesthetik durch das Bestreben bedingt

*) Kant citirt die 1773 bei Hartknoch in Riga erschienene deutsche Uebersetzung seiner Schrift: „Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Schönen und Erhabenen“.

ist, die Fehler und widerspruchsvollen Consequenzen zu vermeiden, welche mit den Principien der Annehmlichkeit und der Vollkommenheit verknüpft sind, und es wird deshalb der passendste Weg zum Eindringen in den Kantschen Gedankengang sein, wenn wir damit beginnen, seine Kritik des ästhetischen Sensualismus und Rationalismus zu betrachten.

1. Der Kampf gegen den ästhetischen Sensualismus.

„Es ist ein empirisches Urtheil, dass ich einen Gegenstand mit Lust wahrnehme und beurtheile. Es ist aber ein Urtheil *a priori*, dass ich ihn schön finde, d. i. jenes Wohlgefallen jedermann als nothwendig ansinnen darf“ (IV 153). Hiermit dürfte der innerste Nerv der Kantschen Abneigung, dem reinen Geschmacksurtheil materialen Gehalt zuzugestehen, blossgelegt sein. Wollte er eine „Kritik der Urtheilskraft“ schreiben, so musste eine transcendentale Deduktion des reinen Geschmacksurtheils möglich sein, und diese war nur möglich, wenn es sich um ein Urtheil *a priori* handelte (IV 152—153). Sollte aber das reine Geschmacksurtheil *a priori* sein, so durfte es nicht die Materie der Empfindung, sondern nur die Form der Vorstellung betreffen; daher stammt Kant's principielle Verwerfung des ästhetischen Sensualismus und Idealismus. Für uns hat diese psychologische Motivirung nur ein historisches Interesse; denn wir erkennen beide hier entscheidenden Behauptungen Kant's als Irrthümer: erstens, dass nur die Formen des Vorstellens und nicht ebenso auch die Materie der Empfindung *a priori* seien, und zweitens, dass das *a priori* Producirte allen Menschen gemeinsam sein müsse.

Kant behauptet, dass das Angenehme, d. h. „das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt“ (IV, 48) rein und ganz subjektiv, d. h. ohne alle objektive Allgemeingiltigkeit sei (56—57), ebenso und in noch höherem Grade als die sinnliche Empfindung, auf welche das Gefühl des Angenehmen (oder Unangenehmen) sich gründet (156), dass hingegen die Lust am Schönen bei Jedermann vorhanden und in demselben Sinne vorhanden sein müsse, weil sie nur auf solchen psychologischen Bedingungen beruhe, deren Mangel den gesunden Verstand aufheben würde (57, 157—158). Beides ist unrichtig, weil in's Extrem getrieben. Bei normalen Menschen dürfen wir annehmen, dass gleiche Wahrnehmungseindrücke unter gleichen subjektiven und objektiven Umständen in der Hauptsache ebensosehr gleiche Sinnesempfindungen wie gleiche Anschauungs- und Denkformen auslösen, und dass gleiche Sinnesempfindungen in der Hauptsache auch gleiche Lust- und Unlustempfindungen erregen. Es ist nicht wahr, dass der Canariensect nur mir angenehm ist, und dass dieses Urtheil ohne jede Allgemeingiltigkeit sei; die Preisverschiedenheit der Weine, welche eine objektive Werthordnung derselben durch die allgemeine Nachfrage bedeutet, liefert den Gegenbeweis. Dass dabei dem subjektiven Geschmack ein gewisser Spielraum bleibt, ist richtig, gilt aber nicht minder vom ästhetischen Geschmack; ebenso sind die verschiedensten

Defekte, die Anomalien und Abnormitäten im Gebiete der Sinnesempfindung und des sinnlichen Geschmacks zuzugestehen, nur mit dem Bemerken, dass nicht minder bedeutende Defekte, Anomalien und Abnormitäten auf dem Gebiet des ästhetischen Geschmacks vorkommen, ohne darum, wie Kant meint, den gesunden Verstand aufzuheben.*) Kant's Begründung seiner Verwerfung des ästhetischen Sensualismus aus der Allgemeingiltigkeit des ästhetischen Geschmacks im Gegensatz gegen die blosse Subjektivität des sinnlichen Geschmacks ist mithin als ebenso verfehlt zu betrachten wie die Begründung aus der Nothwendigkeit, dass das Geschmacksurtheil *a priori* sein müsse.

Den wahren Gründen schon näher kommt Kant mit dem Begriff des „interesselosen Wohlgefallens". Kant definirt Interesse als eine Lust oder ein Wohlgefallen an dem Dasein oder der Existenz eines Gegenstandes, und erklärt „ein Interesse an etwas haben" für identisch mit „etwas wollen" (53, 162). Alles Interesse entspringt also aus einem Bedürfniss, oder bringt ein solches hervor (54), hat also immer Beziehung auf das Begehrungsvermögen (47) und hebt die Freiheit des contemplativen Reflexionsurtheils vom Begehrungsvermögen auf (54). Ein Urtheil kann uninteressirt, aber doch interessant sein, d. h. ein Interesse hervorbringen, ohne sich auf eines zu gründen; die ästhetischen Urtheile sollen aber ebenso uninteressant wie uninteressirt sein (48), da das gesellschaftliche Interesse am Schönen und am Geschmack zwar eine humane aber keine ästhetische Bedeutung besitzt (163—164). Die Interesselosigkeit des Schönen schliesst Reiz und Rührung aus (74), deren Einmengung in das Geschmacksurtheil jederzeit noch einen barbarischen Geschmack anzeigt (70); wo es in der Kunst noch auf Reiz und Rührung abgesehen ist, da lässt solcher Genuss nichts in der Idee zurück, macht den Geist stumpf, den Gegenstand anekelnd, und das Gemüth mit sich selbst unzufrieden und launisch (200).

Auch hier schiesst Kant über das Ziel hinaus, wenngleich er fruchtbare Keime für die spätere Entwickelung der Aesthetik legt. Er wollte mit Recht jedes reale Interesse aus dem Gebiete des Schönen verbannt wissen; indem er aber vergass, dass es neben den realen Interessen auch ideale giebt, schüttete er das Kind mit dem Bade aus und raubte dem Schönen jedes Interesse überhaupt. Hätte er seine Definition des Interesses als der Lust an der realen Existenz des Gegenstandes schärfer urgirt, so würde sich ihm sofort das ideale Interesse an der Vorstellung des Gegenstandes, an dem unwirklichen Dasein desselben in Gestalt des ästhetischen Scheins unterschieden haben; dann würden aber auch Reiz und Rührung als ideale Nachempfindungen ihrer realen Namensvettern den ihnen gebührenden Platz behauptet haben, insofern die Unwirklichkeit des ästhetischen Scheins die Gefahr ausschliesst, dass unästhetischer Reiz und Rührung im realen Sinne ausgelöst werden. Kant hat ganz Recht, im Natur-

*) Auf S. 198 räumt Kant im Widerspruch mit sich ein, dass der Sinn für die aus Tönen und Farben entspringende Schönheit gänzlich mangeln könne, „obgleich der Sinn übrigens, was seinen Gebrauch zum Erkenntniss der Objekte betrifft, gar nicht mangelhaft, sondern wohl gar vorzüglich fein ist."

genuss allen intellektuellen, moralischen und sentimentalen Reiz als unästhetisch auszuscheiden (165—170); aber er hat Unrecht, zu verkennen, dass auch ein rein ästhetischer idealer Reiz im Inhalt der Naturschönheit liegt, welcher erst der formalen Schönheit der Natur die rechte Tiefe und Weihe giebt. Unrecht hat er endlich darin, dass das Schöne kein Interesse im realen Sinne begründe oder nach sich zieht; denn die schönen Gegenstände sowohl der Kunst wie der Natur sind doch als Kunstwerke oder Naturwerke selbst wieder reale Existenzen, auch wenn sie als Schönes nur ästhetischer Schein sind, und die einmal gekostete Freude am Schönen muss nothwendig das reale Interesse wachrufen, mehr solchen, ästhetischen Genuss verschaffenden Objekten zu begegnen, beziehungsweise sie häufiger, und sei es auch mit Opfern an sonstigem Behagen, aufzusuchen.

Der Gegensatz der realen Interessen des praktischen Lebens zu den idealen Interessen bei der Contemplation des Schönen klingt auch aus dem von Kant zuerst betonten Begriff des „Spielens“ in der Kunst hervor, welcher seinen natürlichen Gegensatz an dem „Ernst“ des Lebens hat. Der Geschmack „spielt“ nur mit den Gegenständen des Wohlgefallens, ohne sich an einen zu hängen (55) und giebt seine Beschäftigung selbst für blosses Spiel aus; selbst Rührung und Zärtlichkeit lassen sich „als Spiel“ (d. h. als ideale Empfindungen ohne ernstes reales Interesse) sehr wohl mit solchem „Spiel der Urtheilskraft“ vereinigen (211). Dass der Begriff des Spiels viel weiter ist und viel mehr umfasst als derjenige des ästhetischen Spiels, ist Kant wohl bekannt (206); dieser Begriff soll eben nichts weiter leisten, als den Gegensatz zu dem Ernst der realen Interessen ausdrücken. Dass Kant zwar die Einmengung der realen Interessen als unästhetisch bekämpfte, aber die positive Bedeutung des idealen ästhetischen Interesses erkannte, führte ihn, wie wir später sehen werden, auch zu seinem ästhetischen Formalismus; dem objektiven Correlatbegriff des idealen ästhetischen Interesses, dem Begriff des ästhetischen Scheins ist er zwar näher gekommen, hat ihn aber doch auch noch nicht sicher erfasst und noch weniger dessen Bedeutung erkannt.

Die Kunstschönheit, sagt er, ist nicht ein schönes Ding, sondern eine schöne Vorstellung von einem Dinge (181); eine schöne Vorstellung von einem Ding oder Gegenstande aber ist die Form der Darstellung eines Begriffs [soll heissen: einer Idee], durch die dieser allgemein mitgetheilt wird (183). Die schöne Vorstellung von einem Dinge kann „schöner falscher Schein“ sein (210), wenn er eine Täuschung beabsichtigt; er kann aber auch schöner Schein ohne Falschheit sein, wenn die Kunst selbst ihre Beschäftigung für ein blosses Spiel und ihr Produkt für blossen Schein ausgiebt, mit dem sie niemand täuschen oder betrügen will (201). Im letzteren Falle ist der schöne Schein der ästhetische Schein und als solcher zugleich wahrer Schein, nämlich Darstellung einer Idee in Form einer schönen (sinnlichen) Vorstellung. Dieser von Kant nur angedeutete Begriff ist später von Schiller (gleichzeitig mit dem Begriff des „Spielens“) weiter durchgebildet und erst in der idealistischen Aesthetik zu seiner vollen Verwerthung gelangt.

Aus dem berechtigten Kampf gegen die Einmengung realer Interessen, realer Reize und Rührungen in die Auffassung des Schönen gewinnt nun Kant in der That ein berechtigtes Argument gegen den ästhetischen Sensualismus. Denn die realen Reize umfassen ein doppeltes: erstens den geistigen Inhalt des Gegenstandes und zweitens die Sinnesempfindungen, durch welche seine Wahrnehmung vermittelt wird. In beiderlei Hinsicht ist der Kampf gegen reale Reize berechtigt. In Bezug auf den geistigen Inhalt wird er erst da unberechtigt, wo er das ideale Interesse am ästhetischen Schein mit dem realen Interesse an dem existirenden Gegenstand verwechselt; in Bezug auf die Sinnesempfindung aber fällt diese Gefahr weg, weil diese nichts andres mehr vorstellt als sie ist, weil sie selbst in sich beruhende Realität ist. Der Geschmack eines Weines, der Duft einer Blume, der einschmeichelnde Wohllaut einer Stimme, die satte Leuchtkraft einer Farbe sind reale Reize, nicht ideale, und deshalb sind sie, streng genommen, etwas unter der Sphäre der Schönheit Liegendes; aus der Lust an solchen realen Reizen das ästhetische Wohlgefallen ableiten wollen, wie der ästhetische Sensualismus es versucht, ist deshalb als Verkennung des Schönen in seiner schlechthin überlegenen Natur zu tadeln. Diess richtig erkannt und nachdrücklich geltend gemacht zu haben, ist ein hohes Verdienst Kant's; sein Kampf gegen die realen Reize und Interessen sinnlichen und geistigen Inhalts auf ästhetischem Gebiete bildet die Parallele zu seinem Kampf gegen den sinnlichen und geistigen Eudämonismus auf moralischem Gebiet.

Die Anerkennung dieses Verdienstes darf uns aber nicht dagegen blind machen, dass Kant die nothwendige positive Einordnung und Unterordnung des realen Sinnenreizes in das ästhetische Gebiet neben dem Kampfe und trotz des Kampfes gegen dessen selbstständiges Vordrängen nicht klargestellt hat, wenngleich er dieselbe fühlt und an verschiedenen Stellen durchblicken lässt. Kant bemerkt, dass die Musik den obersten Platz unter den Künsten behaupte, wo sie nach ihrer sinnlichen Annehmlichkeit geschätzt wird (204), und den zweiten nach der Dichtkunst, wo es um Reiz und Bewegung des Gemüths zu thun ist (202), dagegen den untersten, weil sie bloss mit Empfindungen spielt (204). Danach würde der Musik ein sehr geringer ästhetischer Werth zukommen, wenn ihr sinnlicher Reiz ebenso wie die von ihr ausgelösten idealen Gemüthsbewegungen aus dem Gebiet des Schönen auszuscheiden wären. Kant fühlt diesen Widerspruch mit den von ihm proklamirten Principien wohl hindurch; er sucht auch auf ganz richtigem Wege diesen Widerspruch zu überwinden, kommt aber nicht damit zu Stande, weil er auf halbem Wege stehen bleibt.

Dieser Weg ist die physiologische Hypothese, dass die Annehmlichkeit und Unannehmlichkeit der Töne und Farben auf den formalen Verhältnissen ihrer Schwingungszahlen beruhen. Anstatt aber in dieser unbewussten Subsumtion des sinnlichen Reizes unter die formale Schönheit den Erklärungsgrund dafür zu suchen, dass der sinnliche Reiz, ohne für das Bewusstsein etwas andres als unmittelbare reale Empfindung zu sein, doch zum Dienste des Schönen geadelt werden könne, wird ihm die Erklärung des Angenehmen aus dem Sinnenreiz

oder aus den formalen mathematischen Verhältnissen zu einer Alternative, in der er keine sichere Entscheidung zu treffen wagt (72, 198). In der Malerei erkennt er an, dass der sinnliche Reiz der Farbenwirkung, wenn er durch Schönheitsrücksichten hinreichend eingeschränkt ist (73), um nicht durch Ablenkung der Aufmerksamkeit dem Geschmacksurtheil Abbruch zu thun (72—73), ästhetisch zulässig ist, insofern er durch die schöne Form veredelt wird (73); in der Tonkunst kann in analoger Weise der sinnliche Reiz der Töne hinzukommen, um die formale Schönheit der Composition genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich zu machen (73).

Es zeigt sich hierin, dass der ästhetische Sensualismus nicht so schlechthin berechtigungslos ist, wie Kant ihn principiell behandelt, sondern eine gewisse, obschon untergeordnete Bedeutung in der Aesthetik beanspruchen darf; nur darin hat Kant Recht, dass nicht etwa die sinnlichen Reize, „weil sie für sich angenehm sind, gleichsam einen gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen an der Form“ [und dem geistigen Inhalt] abgeben, denn das Unbewusstbleiben der in ihnen steckenden formalen Verhältnisse begründet eben ihren wesentlichen Unterschied von der bewussten Auffassung der formalen Schönheit. Wenn aber das sinnlich Angenehme einen, obschon untergeordneten Bestandtheil des Schönen bildet, so folgt daraus, dass der Kant'sche Begriff des Geschmacks, welcher nach seiner eigenen Meinung für die sinnlichen Reize keine Giltigkeit hat, zu eng gefasst sein muss. Die sinnliche Empfindung, gleichviel ob sie einen Bestandtheil von blossen Empfindungscomplexen oder von Anschauungen bildet, ist eben *conditio sine qua non* der sinnlichen Darstellung einer Idee, und darum ästhetisch unentbehrlich und berechtigt, insoweit sie sich darauf beschränkt, dienendes Mittel für die Versinnlichung der Idee zu sein, und darauf verzichtet, selbstständig etwas bedeuten und gelten zu wollen.

2. Der Kampf gegen den ästhetischen Rationalismus.

Nach dem Vorhergehenden ist jedes Interesse, also jeder subjektive Zweck als Princip der Schönheit ausgeschlossen; nicht minder soll aber auch keine Vorstellung eines objektiven Zwecks das Geschmacksurtheil bestimmen (67). Für Kant ist diess selbstverständlich. Denn das Geschmacksurtheil, obwohl es nicht praktisch, sondern contemplativ ist (69), soll doch kein theoretisches Erkenntnissurtheil, sondern ein ästhetisches [Gefühls-] Urtheil sein (67); nun ist aber alles Begriffsmässige an den Dingen nur von logischer Giltigkeit für die Erkenntniss derselben, während ästhetisch nach Kant nur dasjenige an der Vorstellung eines Objekts ist, was „bloss subjektiv ist, d. h. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht“ (29). Diess ist aber eine *petitio principii;* denn Kant's ästhetischer Subjektivismus bedarf selbst der Begründung und schöpft dieselbe wesentlich aus der Widerlegung des ästhetischen Rationalismus, für welche er also nicht schon vorausgesetzt werden kann. Wir werden also nach andren Gründen für diese Widerlegung uns umsehen müssen.

Die objektive Zweckmässigkeit ist entweder äussere oder innere, Nützlichkeit oder Vollkommenheit; erstere ist in der Aesthetik ausgeschlossen, weil sie ein reales Interesse an dem Gegenstande erweckt, letztere hingegen ist „von namhaften Philosophen, doch mit dem Beisatze: wenn sie verworren gedacht wird, für einerlei mit der Schönheit gehalten werden" (75). Danach wären die Begriffe des Schönen und Guten nach Ursprung und Inhalt einerlei und nur formell verschieden als verworrene und deutliche Erkenntnissart, gleich wie die sittliche Verurtheilung des Betruges durch den gemeinen Mann und den Philosophen sich nur durch die Verworrenheit und Deutlichkeit ihrer Begriffe unterscheidet (76—77). Nun ist aber das ästhetische Urtheil einzig in seiner Art und von jedem, auch dem verworrenen Erkenntnissurtheil principiell verschieden, weil sein Bestimmungsgrund ein Gefühl ist, das nur empfunden werden kann (77); also nur weil und insofern das ästhetische Urtheil dem ästhetischen Gefühl als dessen Wirkung nachfolgt und nicht ihm als Ursache vorhergeht, ist das ästhetische Urtheil vom Erkenntnissurtheil principiell verschieden und der ästhetische Rationalismus, der beide confundirt, im Irrthum.

Der Kampf gegen den ästhetischen Rationalismus ist mit andern Worten nur insoweit berechtigt, als es die Gefühls-Aesthetik ist; er verliert dagegen seine Berechtigung, wenn das ästhetische Urtheil das bestimmende Prius des ästhetischen Gefühls ist, wie Kant im Widerspruch mit seiner Gefühlsästhetik principiell behauptet (62—64). Nur insoweit die Gefühlsästhetik aus der Erfahrung zu begründen ist, ist auch ein gewisser ästhetischer Subjektivismus berechtigt, d. h. in Betreff der Entstehung des Geschmacksurtheils aus dem subjektiven Gefühl; durch diesen subjektiven Ursprung ist auch die Autonomie des Geschmacks (144) gerechtfertigt und seine Unbestimmbarkeit durch rationelle Gründe, die mit seinem subjektiven Gefühl im Widerspruch stehn, erklärt (146—147). Wenn ich nicht selbst an der Vorstellung des Gegenstandes die ästhetische Lust fühle und unmittelbar empfinde, so kann sie mir durch keine Beweisgründe aufgeschwatzt werden (148); eine ästhetische Theorie muss demnach falsch sein, wenn aus ihr folgen würde, dass man mit rationellen Gründen die Schönheit demonstriren und durch Schlüsse den Geist zu der Anerkennung nöthigen könnte, dass der dem Schönheitsbegriff subsumirte Gegenstand schön sei (148). Diess müsste aber möglich sein, wenn das Geschmacksurtheil nur ein verworrenes Erkenntnissurtheil wäre; denn die aus seiner Verworrenheit entspringenden Irrthümer müssten durch Verdeutlichung der Begriffe aufzuklären und zu berichtigen sein. Man kann Kant zugestehn, dass der Rückgang auf den subjektiven Gefühlsursprung des Geschmacksurtheils hinreicht zum Beweise, dass dasselbe sich gar nicht auf Begriffe gründet und nicht Erkenntniss ist (144), dass es nicht in der logischen Subsumtion der Vorstellung des Gegenstandes unter einem mitgebrachten abstrakten Begriff besteht.

Nun entsteht aber das Problem, wie das Geschmacksurtheil trotz seines subjektiven Ursprungs doch Anspruch auf objektive Giltigkeit erheben könne, und da zeigt sich denn, dass Kant doch genöthigt ist, dem ästhetischen Rationalismus näher zu treten, als er wünscht und

beabsichtigt. Der ästhetische Rationalismus ist eben doch nicht so ganz abzuweisen, weil sich ohne denselben über ästhetische Urtheile und Urtheilsverschiedenheiten nicht einmal streiten liesse (214); es kommt zur Vereinigung des subjektiven Ursprungs mit der objektiven Giltigkeit nur darauf an, klarzustellen, in welchem Sinne der Rationalismus in der Aesthetik gelten und nicht gelten solle (214—216).

Die Vereinigung wäre von selbst gegeben, wenn wir „einen Verstand haben würden, der sinnlich urtheilt, oder einen Sinn, der durch Begriffe seine Objekte vorstellt“ (77); zur Anerkennung einer intuitiven Intelligenz und einer intellektuellen Anschauung im Menschen hätte es Kant aber nicht so gar weit gehabt, wenn er einerseits seine Lehre von den unbewussten Vorstellungen und der unbewussten Vernünftigkeit des Instinkts (171) und andererseits seine Lehre von dem begriffiosen Schematisiren der Einbildungskraft (150) weiter entwickelt hätte, auch wenn er dabei noch nicht bis zu Schopenhauer's Lehre von der unbewussten Intellektualität der Anschauung vorgeschritten wäre. Leider war Kant durch seine abstrakte Trennung und Sonderung des Geistes in verschiedene Vermögen verhindert, diesen Weg zu beschreiten und das ästhetische Gefühlsurtheil „als ein verstecktes [d. h. unbewusstes] Vernunftsurtheil“ von [theils formalem theils] teleologischem Inhalt anzuerkennen (223) und in der „verworrenen“ Erkenntnissweise Baumgarten's nur einen ungeschickten Ausdruck für das unbewusste Eingeschlossensein des vernünftigen Gehalts in der sinnlichen Erscheinung zu sehen. Hätte Kant den Gegensatz des „Begriffs“ als die „Anschauung“ erfasst (wie Schopenhauer), so würde er nicht darauf gekommen sein, einen falschen Gegensatz zum „Begriff“ in dem bloss subjektiven „Verhältniss der Vorstellungskräfte zu einander“ (68), den Gegensatz zur begrifflichen Subsumtion in der ebenso unverständlichen wie unmöglichen Subsumtion der Einbildungskraft unter den Verstand zu suchen (151).

Nur in dem einem Punkte geht er, unbeirrt von seinem dieser Tendenz widersprechenden ästhetischen Subjektivismus, bei der Umbildung des Baumgarten'schen Rationalismus den richtigen Weg, nämlich darin, dass er den abstrakten logischen Verstandesbegriff in die Idee umwandelt (215—217); anstatt aber darunter die konkrete intuitive Idee zu verstehen, wie sie allein für die Aesthetik zu brauchen ist, indentificirt er Idee mit einem „unbestimmten Begriff (nämlich vom übersinnlichen Substrat der Erscheinungen)“ (216—217), und freut sich, durch diesen Rückgang auf ein unbestimmtes Uebersinnliches die Analogie hergestellt zu haben zwischen der Lösung der Antinomie des Geschmacks und der Lösung der Antinomien der reinen und praktischen Vernunft (222).

Der wahre Fortgang vom ästhetischen Rationalismus führt also zum ästhetischen Idealismus; Kant aber ignorirt diese Thatsache in seinen principiellen Auseinandersetzungen ebenso, wie er seinen eignen ästhetischen Idealismus überhaupt bei denselben ignorirt. Er sucht vielmehr den Fortgang vom ästhetischen Rationalismus und Sensualismus in seinem ästhetischen Subjektivismus: weil der Bestimmungsgrund des Geschmacksurtheils weder in der sinnlichen Annehmlichkeit

noch in der begrifflichen Vollkommenheit zu finden sei, darum könne er nur noch gesucht werden in der formalen subjektiven Zweckmässigkeit ohne allen (weder subjektiven noch objektiven, weder äusseren noch inneren) Zweck (68).

3. Kant als ästhetischer Subjektivist.

Der tiefste psychologische und systematische Grund für Kant's ästhetischen Subjektivismus liegt in seinem erkenntniss-theoretischen Subjektivismus; die subjektive Idealität der sinnlichen Erscheinungswelt fordert auch einen subjektiven Idealismus in den Principien der Beurtheilung des Schönen (229). Wenn der Verstand gesetzgebend ist für die empirische Realität, also sogar das Objektive der Erkenntniss subjektiv bestimmt ist, so kann der Geschmack erst recht nicht auf einem anderen als einem subjektiven Princip beruhen; wenn z. B. die Qualität des Raumes [und mit ihr alle räumlichen Bestimmungen, wie Gestalt, Bewegung u. s. w.] „das bloss Subjektive“ meiner Vorstellung der Dinge ausser mir ist, wodurch unausgemacht bleibt, was sie als Objekte an sich seien (29), so muss mein Wohlgefallen an solchen räumlichen Bestimmungen wie Gestalt und Bewegung erst recht etwas bloss Subjektives in meinem Urtheil über die Dinge sein, d. h. eine subjektive Zuthat, durch welche noch weniger als durch die räumlichen Bestimmungen etwas das Objekt selbst Angehendes ausgedrückt wird. Für den subjektiven Idealisten muss es zweifellos sein, dass „Schönheit keine Beschaffenheit des Objektes, für sich betrachtet, ist“ (224), und dass mithin „kein objektives Princip des Geschmacks möglich“ ist (148); daraus folgt dann aber unmittelbar, dass eine Kritik des ästhetischen Geschmacks nur die alleinige Aufgabe haben kann, „das subjektive Princip des Geschmacks, als ein Princip *a priori* der Urtheilskraft, [zu] entwickeln und [zu] rechtfertigen“ (149). Nur darum, weil Kant irrthümlicher Weise glaubt, dass das Gefühl der Lust und Unlust unter allen Vorstellungen und Empfindungen die einzige sei, welche bloss und rein einen subjektiven Zustand darstellt und gar nichts Objektives bezeichnet (46), nur darum stützt er seine Aesthetik auf das Gefühl; der ästhetische Subjektivismus ist also das alleinige Motiv für ihn, zur Gefühlsästhetik fortzuschreiten, obschon diesem Motiv ein Irrthum zu Grunde liegt, insofern doch durch die Eigenthümlichkeit eines Objekts, ein bestimmtes Gefühl in mir zu erregen, ebenso gut eine objektive Beschaffenheit desselben constatirt wird, wie durch seine Eigenthümlichkeit, auf andere Objekte in bestimmter Weise einzuwirken.

Die Art und Weise des ästhetischen Subjektivismus wird nur bei Kant näher bestimmt durch die Stellung der Kritik des Geschmacks zur Kritik der teleologischen Urtheilskraft und durch die Stellung der Kritik der (ästhetischen und teleologischen) Urtheilskraft zur Kritik der reinen und praktischen Vernunft. Die theoretische und die praktische Vernunft, Verstand und Wille, Naturgesetzmässigkeit und (sittliche) Freiheit, Sinnlichkeit und Moralität, sind für Kant Gegensätze,

für die er eine Vermittelung sucht, und zwar nicht bloss eine undefinirbare Vermittelung in der Sphäre des Intelligiblen, sondern auch einen Widerschein dieser gemeinsamen übersinnlichen Wurzel in der Erscheinungswelt, welche den Sprung von einem Gegensatz zum andern zu einem Uebergang macht; dieses Bindeglied findet er im Geschmack, beziehungsweise im Gefühlsvermögen, in der formalen oder inhaltlichen Teleologie, wie sie von der ästhetischen und teleologischen Urtheilskraft bestimmt wird, in der Kunst und der teleologischen Naturbetrachtung (16, 38, 40, 232—233, 233—234).

Zwischen der bewusstlosen und anscheinend blinden Naturgesetzmässigkeit und dem zielbewussten sittlichen Handeln liegt die unbewusste Teleologie in der Mitte, jene Zweckmässigkeit ohne Zweckbewusstsein, wie sie uns in der Natur überall, beispielsweise in den thierischen Instinkten begegnet (38, 171); aus der unbewussten Zweckmässigkeit erklärt sich beides, sowohl die unbewusste Gesetzmässigkeit der Natur wie der wurzelhaft unbewusste, aber mit seinen Früchten an's Licht des Bewusstseins tretende Motivationsprocess der sittlichen Selbstbestimmung. Dieser Gedanke schwebt Kant unzweifelhaft vor, wenn er ihn sich auch nicht zu voller Deutlichkeit zu bringen vermag; ebenso fühlt er die Verwandtschaft der unbewussten Zweckthätigkeit der Natur mit der unbewusst-bewussten Kunstthätigkeit des Genies hindurch (175, 177, 182) und lässt sich dadurch verleiten, die Aesthetik mit der teleologischen Naturbetrachtung unter dem unglücklich gewählten Namen „Kritik der Urtheilskraft" zusammen zu koppeln. Diese Verkoppelung wird ausschlaggebend für Kant, das subjektiv-ästhetische Princip in irgend welcher Zweckmässigkeit zu suchen, weil nur so die Einheit der ästhetischen und teleologischen Urtheilskraft gewahrt werden konnte; umgekehrt wird ihm die Nothwendigkeit, das ästhetische Urtheil vom teleologischen zu unterscheiden, zum Bestimmungsgrund dafür, dass er im Gegensatz zur realen objektiven Zweckmässigkeit in der Naturwirklichkeit eine bloss formale subjektive Zweckmässigkeit in der Naturschönheit annimmt (34).

Da dem ästhetischen Urtheil keine objektive Beschaffenheit des beurtheilten Gegenstandes entsprechen soll, so ist objektive (sowohl äussere wie innere) Zweckmässigkeit in einem Geschmacksurtheil ausgeschlossen; es fragt sich nur, was unter einer formalen subjektiven Zweckmässigkeit zu verstehen sei. Eine formale objektive Zweckmässigkeit, d. h. eine solche, die auf die Form des Objektes sich gründete und doch über die Beschaffenheit des Objekts nichts ausmachen sollte, wäre ein offenbarer Widerspruch (76); es entsteht die Frage, ob eine formale subjektive Zweckmässigkeit ohne materialen objektiven Zweck (67, 93), d. h. eine solche, welche sich zwar auf die Einrichtung des Subjekts allein gründen, aber doch auf die Form des Objekts beziehen soll, ohne über dessen Beschaffenheit etwas auszumachen, ob eine solche dem Vorwurf des Widerspruchs entgeht. Es handelt sich hier um das eigentliche und ächte Grundprincip der Kant'schen Aesthetik, um dasjenige, worauf Kant als auf seine eigenthümliche grundlegende Entdeckung stolz ist, und wir haben zu prüfen, ob Kant's Behauptung, dass die Schönheit eine „zwecklose

Zweckmässigkeit“ sei, haltbar ist oder nicht, oder ob dieselbe wenigstens einen haltbaren Kern in sich birgt und welchen.

Geben wir Kant versuchsweise zu, dass die Teleologie nur eine subjektive Maxime der Urtheilskraft sei (23, 19), nur ein subjektiver Trieb, durch welchen wir genöthigt werden, überall die Anwendbarkeit des Zweckbegriffs auf die Erscheinungen zu probiren, gleichviel, ob die Natur wirklich nach Zwecken eingerichtet sein mag oder nicht (25), so entsteht doch immerhin folgende Alternative: entweder die Anwendbarkeit der formalen subjektiven Zweckmässigkeit in einem bestimmten Falle deutet auf eine objektive Einrichtung der Natur, welche mit unserm subjektiven Trieb, nach Zwecken zu suchen, harmonirt, oder aber wir glauben an eine solche Einrichtung, obwohl wir es eigentlich besser wissen, geben uns also einer bewussten Illusion hin.

Im ersteren Falle wäre die vermeintlich bloss formale und subjektive Zweckmässigkeit thatsächlich doch eine materiale objektive (228 Z. 23—29), nämlich eine harmonische Conformität oder Angemessenheit der Beschaffenheit der Natur an die Einrichtung unsrer geistigen Vermögen und Triebe und umgekehrt; dann hätte aber auch das ästhetische Lustgefühl seinen Grund doch an einer objektiven realen Zweckmässigkeit, nämlich an eben dieser objektiven teleologischen Angemessenheit der Beschaffenheit der Dinge an unsre Geistesbeschaffenheit, wennschon diess eine andre Art objektiver Zweckmässigkeit wäre als die immanente Zweckmässigkeit der Dinge selbst (33, 140). In dem anderen Fall der Alternative dagegen, wenn wir die Annahme, dass die Natur auf eine Uebereinstimmung mit unseren ästhetischen Bedürfnissen angelegt sei, als einen Wahn durchschauen (225—229), sinkt auch die formale subjektive Zweckmässigkeit zur Illusion herab, zur völligen Zwecklosigkeit selbst im formalen und subjektiven Sinne.

Wenn ich im Walde einen Rasenplatz antreffe, um den die Bäume im Cirkel stehn (76), und mir dabei vorstelle, dass er etwa zum Zweck ländlicher Tanzbelustigungen so hergerichtet sein könne, ohne doch zu wissen, ob dem so sei oder nicht, so werde ich von einer formalen subjektiven Zweckmässigkeit in meiner Auffassung der Erscheinung allenfalls reden können; wenn ich hingegen ganz genau weiss, dass eine solche Entstehungsart ausgeschlossen ist, so kann ich wohl noch von einer formalen Schönheit des Platzes reden, aber sicherlich dieselbe nicht mehr auf irgend welche Zweckmässigkeit beziehen, nachdem der subjektive Einfall, welcher allein für Zweckmässigkeit in Betracht kommen konnte, ausdrücklich als illusorisch eliminirt ist. Die formale Schönheit muss dann eben etwas ganz andres sein als formale subjektive Zweckmässigkeit, sonst wäre die Schönheit ebenso illusorisch und unwahr wie die Zweckmässigkeit; diese Folgerung hat Kant sich auf keine Weise zum Bewusstsein gebracht.

Uebrigens sind die Gründe, weshalb Kant die objektive Angemessenheit der Natur an unsre subjektive Geistesbeschaffenheit verwirft, durchaus unhaltbar. Dieser Gründe sind zwei, ein ästhetischer und ein naturphilosophischer. In ästhetischer Hinsicht hält Kant für „gradezu beweisend“ die Erwägung, dass bei Annahme einer objektiven Zweckmässigkeit als Princips des Geschmacksurtheils wir „von der

Natur lernen müssten, was wir schön zu finden hätten", also auf die apriorische Autonomie des Geschmacks zu Gunsten einer empirischen Heteronomie desselben verzichten müssten (228—229); hierbei verkennt er aber, dass es doch immer erst der Geschmack ist, der auf autonome Weise *a priori* constatirt, ob und in welchem Maasse die empirisch wahrgenommene Beschaffenheit der Dinge seinen Anforderungen auf Zweckmässigkeit entspricht, dass es die unbewusste Vernünftigkeit im Geiste ist, die über die unbewusste Vernünftigkeit in der Natur ästhetisch urtheilt. Der zweite naturphilosophische Grund besagt, dass die Natur keine objektive reale Zweckmässigkeit haben könne, weil sie nach mechanischen Naturgesetzen, also mit Ausschluss bewusster Absichtlichkeit entstanden sei (225—228); hierbei verkennt Kant, dass die unbewusste Zweckmässigkeit, eben weil sie bewusste Absichtlichkeit ebenso gut ausschliesst, wie die Naturgesetzmässigkeit diess thut, auch gar nicht mehr im Gegensatz gegen die Naturgesetzmässigkeit steht, sondern sehr wohl in Einheit mit derselben zu denken ist (307).

Auf diesem Punkte enthüllt sich die positive Bedeutung, welche die Formel der „zwecklosen Zweckmässigkeit" beanspruchen darf; es ist nichts andres als der unklare Gedanke einer „unbewussten Zweckmässigkeit", welcher dem Kampfe Kant's gegen die objektive reale Teleologie im Sinne einer bewussten Absichtlichkeit zu Grunde liegt, und welcher in der subjektivistischen Wendung einer rein formalen und bloss subjektiven Zweckmässigkeit eine missrathene Verkörperung sucht. Die Bestätigung für das Gesagte findet man in dem betreffenden Abschnitt von Schelling's „transcendentalem Idealismus" (Sämmtl. Werke Abth. I Bd. 3 S. 607—610), wo von dem durch und durch teleologischen Schelling noch immer nominell gegen die Teleologie gekämpft wird, weil im Sprachgebrauch der damaligen Zeit sich der Begriff der Zweckmässigkeit noch nicht von dem der bewussten Absichtlichkeit losgerungen hatte, und deshalb der Kampf gegen die letztere zugleich den Worten nach als ein Kampf gegen die erstere erscheinen musste, während er dem Sinne nach das Gegentheil war.

Wenn somit Kant's Gründe gegen die Objektivität und Realität der der Schönheit zu Grunde liegenden Zweckmässigkeit, wofern man dieselbe nur als unbewusste, gesetzmässig realisirte versteht, hinfällig sind, so gewinnt die oben aufgestellte Alternative eine neue Gestalt. Soll der ästhetische Subjektivismus noch haltbar sein, so ist er es nicht mehr auf Grund irgend welcher der Schönheit zum Princip dienenden subjektiven, formalen Zweckmässigkeit, da solche eine in sich widerspruchsvolle Illusion wäre; soll hingegen die Schönheit in irgend welchem Sinne auf Zweckmässigkeit beruhen, so kann es sich dabei nur um eine objektive reale Zweckmässigkeit (unbewusster Art) handeln. Entweder hat der Subjektivismus Recht, dann muss auf das subjektive Lustgefühl als Princip des Geschmacksurtheils zurückgegriffen werden ohne alle Rücksicht auf den illusorischen Schein einer Zweckmässigkeit, weil dann die vom Subjekt zufällig ausgelösten subjektiven Funktionen nichts anderem mehr zufällig gemäss sind als dem Lustbedürfniss des Subjekts; oder aber die teleologische Auf-

fassung des Schönen ist im Recht, dann muss der ästhetische Subjektivismus ein Irrthum sein und das wahre Princip des Schönen im ästhetischen Idealismus gesucht werden, welcher allein der Teleologie Rechnung zu tragen im Stande ist. Die Entscheidung kann für uns nicht zweifelhaft sein; denn erstens hat Kant's Kritik des ästhetischen Sensualismus und Rationalismus sich uns als eine über das Ziel hinausschiessende gezeigt, welche nicht, wie Kant glaubt, hinreicht, um seine principielle Stellungnahme als allein übrig bleibende zu erweisen, und zweitens hat der erkenntnisstheoretische Subjektivismus Kant's, durch den er zum ästhetischen Subjektivismus gedrängt wurde, in unsern Augen keine Geltung. Hiernach müssen wir principiell in dem Fortgang zum ästhetischen Idealismus das positive Ergebniss der subjektivistischen Versuchsposition sehen, ohne darum die Nebenbedeutung zu verkennen, welche der Rückzug des Subjektivismus auf die Gefühlsästhetik beanspruchen kann.

In der Richtung auf den Idealismus bewegt sich auch Kant selbst in seinem letzten Wort über das subjektivistische Princip; die Alternative zwischen subjektiv-idealer und objektiv-realer Zweckmässigkeit sucht er so zu überwinden, dass für die Erscheinungswelt allerdings nur die erstere Berechtigung habe, im Hinblick auf die intelligible Welt aber auch der für die Erscheinungswelt illusorische Glaube an die letztere eine gewisse Rechtfertigung finde, indem das Intelligible den letzten Grund sowohl für die Beschaffenheit der Natur wie für die Einrichtung des Geistes in sich trage (215—216, 232). Versteht man unter Erscheinungswelt die subjektive Vorstellungswelt des Bewusstseins und unter intelligibler Welt die Welt der vielen Dinge an sich oder realer Individuen, so fällt letztere mit dem, was wir die objektiv-reale (Erscheinungs-) Welt nennen, zusammen, und die angebliche Ueberwindung der Alternative wäre dann vielmehr eine Anerkennung der Wahrheit ihres zweiten Falles. Versteht man hingegen unter Erscheinungswelt, wie Kant thatsächlich thut, ein unklares Zwitterding von subjektiver Vorstellungswelt und objektiver Welt der realen Individuen, so bedeutet die intelligible Welt nur noch das überweltliche Reich der Ideen. Im ersteren Falle wäre das Princip der Schönheit die objektive Zweckmässigkeit, welche indirekt zum ästhetischen Idealismus fortdrängt; im letzteren Falle, der Kant's wahre Meinung repräsentirt, gelangen wir direkt zu den Ideen als Princip der Schönheit, insofern das Intelligible allein die subjektive Zweckmässigkeit in einer immerhin unklaren und unverständlichen Weise davor bewahren soll, blosse Illusion zu sein. Der Unterschied ist nur der: im ersteren Falle haben wir es mit konkreten bestimmten Ideen in der ästhetischen Anschauung zu thun, im letzteren Falle mit abstrakten unbestimmten Ideen der übersinnlichen Vernunft, mit denen für die Erklärung des Geschmacksurtheils gar nichts anzufangen ist. Speciell bei Kant haben die Ideen der Vernunft eine specifisch ethische Bedeutung, und so endet denn der Kant'sche Subjektivismus damit, das Schöne in eine Abhängigkeit vom Sittlichen zu bringen, welche seinen selbstständigen Werth völlig aufhebt und es zu einem dienstbaren Mittel für moralische Zwecke herabwürdigt. Das Schöne

wird zur Versinnlichung sittlicher Ideen (236, 86) zum Symbol des sittlich Guten (232), das ästhetische Ideal zum Ausdruck des Sittlichen (86), woraus dann weiter folgt, „dass die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwickelung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls sei“ (236, vgl. 200). Solchen Verirrungen gegenüber wird es Sache des ästhetischen Idealismus sein, die Bedeutung der ästhetischen Ideen im Unterschied von den Vernunft-Ideen klar zu stellen, wozu Kant selbst die Wege geebnet hat.

4. Kant als ästhetischer Formalist.

Wir haben oben gesehen, dass und weshalb Kant nicht bloss alle Beziehung auf objektive Zweckmässigkeit im reinen Geschmacksurtheil zu Gunsten einer bloss subjektiven, sondern auch alle materiale, inhaltliche Zweckmässigkeit zu Gunsten einer bloss formalen verwirft, weshalb er jedes materiale Geschmacksurtheil, sofern es sinnliche Empfindung oder Begriffe zu seinem Inhalt hat (Sinnenurtheil oder Erkenntnissurtheil ist), verwirft und nur das formale Geschmacksurtheil als rein gelten lässt (71). Ein bloss formales Geschmacksurtheil darf sich mithin nicht auf den Inhalt des Gegenstandes, sofern er Sinnesempfindung oder Begriffe erweckt, sondern nur auf die Form desselben in der anschaulichen Auffassung des Gegenstandes beziehen (30, 31, 154); dem formalen subjektiven Geschmacksurtheil entspricht objektiv genommen am Gegenstande die reine Form, und insofern die Aesthetik von allem Inhalt der Objekte absehen und sich auf die blosse Form derselben beschränken soll, ist sie ästhetischer Formalismus.

Freie Schönheit ist diejenige, in welcher das Geschmacksurtheil rein ist (78), anhängende Schönheit diejenige, in welcher es unrein, materialiter (insbesondere durch einen Begriff und die Gemässheit oder Vollkommenheit des Dinges an diesen Begriff) bestimmt ist (78). Die freie Schönheit kann nicht Schönheit im Sinne eines Ideals sein, denn solche muss „durch einen Begriff von objektiver Zweckmässigkeit fixirte“, d. h. anhängende Schönheit sein (82); ebenso gehört die charakteristische Schönheit bereits zur anhängenden, wie Kant an einzelnen Beispielen durchblicken lässt (79, 86). Alle Kunst arbeitet nach bestimmten Zwecken, sonst wären ihre Werke nur Produkte des Zufalls (180); deshalb gehört alle Kunstschönheit zur anhängenden, nicht zur freien Schönheit (181), und dasselbe gilt von der Naturschönheit, insofern die Natur als eine wirkliche, obzwar übermenschliche, Kunst betrachtet wird (182).

Allerdings hat auch die Kunst ihre formale Seite, in welcher der reine Geschmack sich bethätigt, — derart ist z. B. die thematische Verarbeitung nach mathematisch bestimmbaren Regeln in der Musik (203—4) und die bedeutungslosen Arabesken, Randeinfassungen, Tapetenmuster u. s. w. in der Malerei (78); aber diese formale Seite hat weder Antheil an dem Reiz und der Gemüthsbewegung, welche die Kunst hervorbringt (204), noch gehört zu ihrer Produktion etwas

andres als formelles, wohlgeschultes Talent (180). Solche formalschöne Kunstwerke, die Leistungen des geschmackvollen Talents ohne Genie, sind in ihrer tadellosen Geistlosigkeit eigentlich kaum Kunstwerke zu nennen (183—4); weit eher die formlosen und regellosen Leistungen des Genies ohne Geschmack (184), welche doch noch packen und ergreifen können. Denn das belebende Princip im Gemüthe ist der Geist, und dasjenige, was den Reichthum geistigen Inhalts oder Stoffes zu den Kunstwerken hergiebt und sie zugleich absichtslos schön wie Naturwerke erscheinen lässt, ist allein das Genie (180, 175—177). Danach ist also die formale Schönheit nur ein sehr untergeordnetes Moment an der Kunstschönheit, die wesentlich anhängende Schönheit ist, d. h. von der Form auf den Inhalt geht.

In der Naturschönheit spielt die formale Schönheit zwar schon eine wichtigere Rolle, aber auch hier ist ihre Bedeutung beschränkt. Alle Naturdinge, „deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt", also alle Thiere von bekannter Naturbestimmung und vor allem der Mensch, sind nicht als Beispiele freier Schönheit zu brauchen (108, 79); um passende Objekte für reine Geschmacksurtheile zu gewinnen, muss man zur „r o h e n N a t u r" greifen, sofern sie für sich keinen Reiz oder Rührung bei sich führt (108), also zu einzelnen Blumen, buntgeschmückten Vögeln, Schalthieren des Meeres (78). In der Landschaft wird die formalschöne Seite in der Regel schon von dem stimmungsvollen Inhalt, der Reiz und Rührung erweckt, überwogen, sodass das reine Geschmacksurtheil sich in der That auf die ärmsten Einzelobjekte der rohen Natur beschränkt sieht.

Hiermit ist von Kant zugestanden, dass die freie oder formale Schönheit sowohl im Kunstschönen wie im Naturschönen nur eine untergeordnete Seite ausmacht; die Folgerung liegt nahe, dass ein Princip, welches nur die formale Schönheit erklärt, nicht den Anspruch erheben kann, universelles ästhetisches Grundprincip zu sein, weil es eben nur das, was Nebensache ist am Natur- und Kunstschönen, nicht das was Hauptsache daran ist, erklärt.

Es geht mit dem ästhetischen Formalismus ebenso wie mit dem ästhetischen Sensualismus; beide sind berechtigt als dienende Mittel zur Hervorbringung des inhaltlich-Schönen oder ideal-Schönen, aber unberechtigt, sobald sie eine selbstständige Bedeutung beanspruchen. Wie der ästhetische Sensualismus sich in (unbewussten) Formalismus auflöst, so löst sich der ästhetische Formalismus in (unbewussten) Idealismus auf, indem die Form nur schön ist als unabsichtliche, unwillkürliche Darstellung und Versinnlichung von Ideen (183). Versteht man unter (sinnlicher) Form die Art und Weise der Verknüpfung gegebener Sinnesempfindungen, sei es zu Empfindungscomplexen (z. B. musikalischen Formen), sei es zu Anschauungen (räumlichen Gestalten und Bewegungen), sei es zu Verbindungen von Anschauungs- und Empfindungscomplexen (poëtischen Formen), dann repräsentirt in der That die (sinnliche) Form einen Gegensatz einerseits zu dem noch ungeformten Rohmaterial der sinnlichen Empfindungen und andrerseits zu dem für Erkenntnisszwecke von den Anschauungen abstrahirten Begriff (31, 30), und ist so das allein geeignete Mittel zur

Versinnlichung von Ideen, weil die blossen rohen Empfindungen noch zu ausdruckslos sind, um Ideen zu versinnlichen, die Begriffe aber schon zu abstrakt, um Ideen zu versinnlichen. Sieht man den ästhetischen Werth der Form nicht in der Form als solchen, sondern in ihrer Fähigkeit, Ideen sinnlich darzustellen und den Geist zu Ideen zu stimmen (199—200), dann ist gegen die ästhetische Werthschätzung der Form nichts einzuwenden; der ästhetische Formalismus besteht aber grade darin, der Form an und für sich unter Ausschluss jedes geistigen Inhalts einen ästhetischen Werth zuzuschreiben.

Hätte Kant den Begriff des ästhetischen Scheines sicher erfasst, so würde er an ihm das besessen haben, was er mit dem Begriff der Form in irreleitender Weise auszudrücken bemüht war, nämlich den Schutz gegen einen Rückfall der Aesthetik in unästhetische reale Interessen beim Eingehen auf den Inhalt des Schönen; nur weil er die realen und die ästhetisch-idealen Interessen nicht scharf auseinanderzuhalten vermochte, konnte er auf den unglücklichen Gedanken kommen, die Reinheit des Geschmacksurtheils dadurch zu wahren, dass er aus der „freien Schönheit" allen Inhalt hinauswarf und nur die leere, d. h. nichtssagende Form übrig behielt, wodurch denn das Gebiet der freien Schönheit auf Blumen, Kolibris, Schalthiere und Tapetenmuster reducirt wurde. Die ästhetischen Formalisten können sich in der That mit einigem Rechte auf Kant berufen, wenn man den Wortlaut seiner Erklärungen und nicht den Geist derselben in Betracht zieht.

Thatsächlich hat Kant alles Naturschöne und Kunstschöne, soweit es irgend welchen höheren Werth beanspruchen kann, als nicht erklärbar durch den ästhetischen Formalismus zugestanden und auf den ästhetischen Idealismus als auf das einzige zu seiner Erklärung brauchbare Princip hingewiesen, und es kann nur als ein (psychologisch erklärliches) Missverständniss seiner selbst bezeichnet werden, dass er die freie Schönheit und das reine Geschmacksurtheil im Gebiete des formal Schönen suchte anstatt im Gebiete des ideal Schönen. Deshalb versteht man heute unter anhängender Schönheit solche, die äusseren Zwecken dient, unter freier Schönheit solche, die nur der Ausdruck einer inneren, immanenten Zweckmässigkeit ist, braucht also diese Worte ganz anders, als ihr Urheber sie gemünzt hat, ohne sich über diese Umwandlung des Wortsinns überall klar zu sein.

5. Kant als Gefühlsästhetiker.

Kant behauptet die objektive Giltigkeit des formalen Geschmacksurtheils und die blosse Subjektivität des ästhetischen Gefühls; anstatt nun aber in dem Gefühl ein unbewusstes Enthaltensein von rationellen Maassstäben und in der unbewussten Vernünftigkeit des Gefühlsurtheils die Legitimation für seinen Anspruch auf objektive Geltung zu erblicken, findet er vielmehr einen Widerspruch in beiden, den er für unlösbar erklärt, wenn das Gefühl dem Urtheil vorhergeht, und für lösbar nur unter der Bedingung, dass das formale Geschmacksurtheil dem Gefühl vorhergeht und dessen Grund ist (62, 64). Kant be-

hauptet als das erste eine objektive psychische Thatsache, nämlich eine Belebung der Einbildungskraft und des Verstandes durch das wahrgenommene Objekt und die Erleichterung des Spieles beider Seelenvermögen zu wechselseitiger Zusammenstimmung und Einhelligkeit (65); dieser thatsächliche Gemüthszustand, dem er allgemeine Mittheilungsfähigkeit zugesteht, soll als subjektive Bedingung dem Geschmacksurtheil vorhergehen und zu Grunde liegen, und durch Vermittelung des Geschmacksurtheils die ästhetische Lust zur Folge haben (62—63). Wenn indess der fragliche Gemüthszustand noch als unbewusste psychische Thatsache gedacht wird, wie soll er dann vom Bewusstsein percipirt werden, um dem Geschmacksurtheil zu Grunde liegen zu können? Wenn er aber nothwendig in irgend welcher Form vom Bewusstsein percipirt werden muss, bevor das Subjekt über ihn reflektiren und diese Reflexion über seinen Zustand zum Bestimmungsgrund seines ästhetischen Reflexionsurtheils machen kann (148), so muss diese Perception als viertes Glied in den ästhetischen Process, und zwar an zweiter Stelle, eingeschaltet werden. Diese Perception eines inneren Gemüthszustandes kann nicht anders als in der Form des Gefühls oder der Empfindung gedacht werden, was Kant auch ausdrücklich anerkennt (65 Z. 19—28; 77 Z. 14—18); danach hätten wir also erstens den unbewussten Gemüthszustand des erleichterten Spiels der Vermögen, zweitens die bewusste Empfindung oder das Gefühl von demselben, drittens das ästhetische Reflexionsurtheil und viertens das ästhetische Lustgefühl als fortlaufende Reihe von Ursachen und Wirkungen.

Nun wird aber das ästhetische Lustgefühl von Kant näher bestimmt als Lustgefühl an der Harmonie der Erkenntnissvermögen (64) und mit dem „Bewusstsein der formalen Zweckmässigkeit im Spiele der Erkenntnisskräfte“ identificirt (69); auf der andern Seite räumt Kant ein, dass der Gemüthszustand eines irgend wodurch bestimmten Willens [also z. B. der geförderten oder gehemmten Lebensthätigkeit im Spiel der Kräfte und Vermögen] an sich schon ein Gefühl der Lust [oder Unlust] und mit ihm identisch sei, so dass der Zustand des harmonischen Spiels von Einbildungskraft und Verstand gar nicht umhin kann, unmittelbar als Lustgefühl bewusst zu werden. Mit andern Worten: das vierte Glied ist mit dem zweiten, und das zweite mit dem vierten identisch, und es ist irrthümlich beide so zu unterscheiden, dass das zweite zwar unmittelbar mit dem Bewusstwerden des unbewussten Gemüthszustandes gegeben ist, das vierte aber erst als Wirkung des ästhetischen Reflexionsurtheils entstehen soll, welches selbst wieder erst Folge des zweiten ist. Ueberall behandelt Kant das Gefühl als Bestimmungsgrund des ästhetischen Urtheils, definirt „ästhetisch“ gradezu als dasjenige, was aus dem Gefühl des Subjekts und nicht aus dem Begriff des Objekts bestimmt ist (81), und konstruirt sich im Gegensatz zum subjektiven Privatgefühl ein objektives Gemeingefühl (*sensus communis aestheticus*), um die Gemeingiltigkeit der aus ihm fliessenden Urtheile sicher zu stellen (91, 161); es kann sich also bei allen diesen Aussprüchen nur um jenes zweite Glied, um das unmittelbare Innewerden des Gemüths-

zustandes als ästhetisch maassgebendes Gefühl handeln, nicht um ein dem Urtheil etwa noch nachfolgendes Gefühl, das, wenn es existiren sollte, für die wissenschaftliche Aesthetik jedenfalls keine Bedeutung hätte.

Dass das eigentliche ästhetische Lustgefühl sich auf Vorstellungen gründen müsse, um allgemeingiltig sein zu können, sah Kant richtig ein; er verkannte nur, dass es sich auf unbewusste Vorstellungen gründet, welche erst nachträglich in dem ästhetischen Reflexionsurtheil (und auch da nur zum kleinen Theil) in's Bewusstsein erhoben werden, und verfiel deshalb in den Irrthum, den Genuss am Schönen auf formale Reflexionsurtheile stützen zu wollen. Aber diesen Fehler, den er als ästhetischer Formalist beging, um die Ursprünglichkeit des formalistischen ästhetischen Princips zu retten, verbesserte er im Widerspruch mit seinem formalistischen Princip als ästhetischer Subjektivist, indem er das Gefühl als die subjektivste aller Geistesthätigkeiten, als primäres Princip vor das sekundäre des formalen Reflexionsurtheils stellte. Zum Ausgleich dieses Widerspruchs zwischen der formalistischen und subjektivistischen Seite seines Princips hat Kant nichts gethan; wir haben festzuhalten, dass der ästhetische Formalismus, wie er aus irrthümlichen Prämissen entsprang und ästhetisch betrachtet nach vorwärts in den Idealismus hinüberdrängte, so psychologisch betrachtet auf die Gefühlsästhetik zurückweist.

Wir haben nunmehr noch unsre Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Gefühls zu richten, das Kant als Bestimmungsgrund des Schönen ansieht, und da begegnen wir wiederum jener Inhaltlosigkeit, welche durch das Hinausweisen alles eigentlichen Gefühlsinhalts aus Furcht vor der Einmischung realer Gefühle entstanden ist. Auch die idealen Gefühle, die sich nicht auf reale Gegenstände, sondern auf ästhetischen Schein beziehen, bezeichnen (im Gegensatz zu Kant's unlimitirtem Ausspruch S. 46) immer noch etwas im Objekt, nämlich diejenige Beschaffenheit desselben, welche geeignet ist, grade solche inhaltlich bestimmte Gefühle zu erwecken; deshalb muss eine Aesthetik, welche die idealen ästhetischen Gefühle von den ästhetisch verwerflichen realen Gefühlen noch nicht zu unterscheiden weiss, danach trachten, nur mit solchen Gefühlen ästhetisch zu operiren, welche gar nichts im Objekt bezeichnen. Auf diese Weise gelangt Kant zu der überaus dürftigen Bestimmung, dass das ästhetische Lustgefühl nichts als das Innewerden der subjektiven Harmonie der bei der ästhetischen Contremplation betheiligten Vermögen sei, die Lust an dem erleichterten Spiel der eignen Kräfte, welches ein gehobenes Lebensgefühl mit sich führt. Die Folge dieser Beschränkung des ästhetischen Gefühls auf die unbestimmte Steigerung des allgemeinen Lebensbehagens und erleichterten Kräftespiels ist aber eine höchst bedenkliche Annäherung des Schönen an das sinnlich Angenehme, welche doch gerade Kant am allermeisten Ursache hätte zu vermeiden.

Diese Consequenz tritt besonders bei der Erklärung des Komischen hervor, in welcher Kant fast ganz auf den Standpunkt des ästhetischen Sensualismus zurückfällt. „Nicht der Beurtheilung der Harmonie in Tönen oder Witzeinfällen, die mit ihrer Schönheit nur zum nothwendigen

Vehikel dient, sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affekt, der die Eingeweide und das Zwerchfell bewegt, mit einem Worte das Gefühl der Gesundheit (welche sich ohne solche Veranlassung sonst nicht fühlen lässt) machen das Vergnügen aus" (207, vgl. 206 Z. 7—14); das Vergnügen am Komischen besteht in einer durch den raschen Wechsel der Vorstellungsstandpunkte herbeigeführten wechselseitigen Anspannung und Loslassung der elastischen Theile unsrer Eingeweide, die sich dem Zwerchfell mittheilt, gleich derjenigen, welche kitzliche Leute fühlen (209). Das ist denn doch eine arge Verwechselung der geistigen ästhetischen Lust am Komischen und den accessorischen sinnlichen Lustempfindungen, welche durch den der ersteren korrespondirenden Gehirnprocess in Körpernerven reflektorisch ausgelöst werden. Wenn Kant darin Recht hätte, dass alles, auch das durch ästhetische Anschauungen veranlasste Vergnügen „animalische, d. i. körperliche Empfindung" sei (210), dann wäre die Aesthetik auf keine Weise aus dem Sensualismus herauszuheben, so lange man daran festhielte, dass das Lustgefühl bei der Wahrnehmung des Schönen der Bestimmungsgrund des ästhetischen Urtheils sei; wollte man aber die Priorität des ästhetischen Urtheils vor dem Gefühl aufrecht erhalten, so gäbe es dann wohl noch formale ästhetische Urtheile, aber kein ästhetisches Gefühl mehr, da das dem Urtheil nachfolgende Lustgefühl aus der geistigen Sphäre des Schönen in die körperliche animalische des gesteigerten sinnlichen Lebensgefühls herabsinken würde.

Einen ähnlich sensualistischen Anstrich, wie das Schöne und das Komische, gewinnt in der Kant'schen Gefühlsästhetik sogar das Erhabene, wenn auch mit einer umgekehrten Wendung. Wenn das Schöne ein direktes Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt, so ist das Gefühl des Erhabenen eine indirekt entspringende Lust, „nämlich so, dass sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergiessung erzeugt wird" (98); es ist eine „negative Lust" (98), d. h. eine Contrastlust, die durch das Nachlassen einer Unlust entsteht. Das Erhabene erweckt zunächst Unlust durch seine formale subjektive Zweckwidrigkeit, d. h. durch die Unangemessenheit unsrer Einbildungskraft in der Auffassung und Zusammenfassung desselben, dann aber Lust durch die Zweckmässigkeit dieser formalen Zweckwidrigkeit zur Erweckung von Vernunftideen, vermöge deren der Mensch sich als Vernunftwesen jeder sinnlichen Grösse und Macht überlegen weiss (114, 115, 117). Wir sehen davon ab, ob die Verlegung des Erhabenen aus der Natur in das Gemüth des Subjekts in dieser subjektiven Ausschliesslichkeit (119—120, 122) berechtigt ist, und betonen nur, dass auch hier die Gefühlsästhetik Kant's zwischen nacktem Sensualismus und ebenso einseitigem Intellektualismus schwankt, jedenfalls aber ausser Stande ist, das Gefühl des Erhabenen ohne Zuhilfenahme des ästhetischen Idealismus (wiederum mit specifisch moralischer Färbung) zu erklären.

Von Wichtigkeit ist es ferner, zu bemerken, dass der sensualistische Anstrich in Kant's Erklärung des Erhabenen und Komischen ihn hindert, dieselben als Besonderungen des Schönen zu behandeln, und ihn nöthigt, dieselben aus der eigentlichen Aesthetik hinauszuwerfen

und als blossen „Anhang“ (100) oder gar bloss „Anmerkung“ (205 fg.) zu derselben zu behandeln. Wenn das Schöne trotz einiger Annäherung an den Sensualismus doch immer noch als positives und zugleich geistiges Lustgefühl interpretirt werden kann, und das Komische schlechthin in das Gebiet des körperlich-sinnlichen Lustgefühls herabsinkt, so wird das Erhabene von der Gefühlsästhetik jeder positiven Lust beraubt und zu den negativen Gefühlen der Achtung verwiesen (98, 104, 113). Dieser Kant'sche Gegensatz zwischen positiven Lustgefühlen und negativen Achtungsgefühlen und die Begründung des Unterschiedes zwischen schön und erhaben auf diesen Gegensatz ist besonders von Kirchmann herausgearbeitet worden, der überhaupt als der Vollender der Kant'schen Gefühlsästhetik zu bezeichnen ist. Wenn man den Grundirrthum der Kant'schen Gefühlsästhetik berichtigt, d. h. wenn man den von Kant hinausgeworfenen inhaltlichen idealen Gefühlen wieder in die Aesthetik Einlass gewährt und die Aufgabe des ästhetischen Reflexionsurtheils darin setzt, den unbewussten idealen Inhalt derselben zum Bewusstsein zu bringen, dann leuchtet ein, dass auch die Gefühlsästhetik unmittelbar in den ästhetischen Idealismus hinüberführt. Denn die Aesthetik hat dann eben den Inhalt zu expliciren, der im ästhetischen Geniessen in der Form des Gefühls als dessen unbewusster implicirt ist, und da dieser Inhalt geistiger, idealer Art ist, so muss die Aesthetik nothwendig Idealismus sein.

6. Kant als ästhetischer Idealist.

Die sinnliche Annehmlichkeit hatte sich theils als unbewusste formale Schönheit enthüllt, theils ihren Freibrief dadurch erhalten, dass sie durch den idealen Inhalt veredelt wurde, zu dessen sinnlichen Ausdruck sie diente. Der ästhetische Rationalismus hatte sich für das gesammte Gebiet der Kunstschönheit und den wesentlichen Theil der Naturschönheit als unentbehrlich erwiesen mit der einzigen Berichtigung, dass die Idee nicht in nackter gedanklicher Form, nicht als abstrakter Begriff oder Begriffsverknüpfung, sondern verhüllt in die Form der sinnlichen Anschauung oder des Empfindungscomplexes dargeboten werden müsse. Das specifisch Kant'sche Princip einer bloss subjektiven Zweckmässigkeit hatte sich als Illusion entpuppt und zum Ersatz durch dasjenige einer objektiven immanenten Zweckmässigkeit hingedrängt, dessen Zuhilfenahme es für das gesammte Gebiet der nicht bloss formalen Schönheit ohnehin nicht entbehren konnte. Die Betonung des rein formalen Charakters der Schönheit behauptete ihr Recht nur gegenüber einem die Unentbehrlichkeit der sinnlichen Form verkennenden Rationalismus, verirrte sich aber, wo sie eine Selbsständigkeit der Form gegenüber dem idealen Inhalt, oder gar die völlige Inhaltslosigkeit der schönen Form behauptete, und musste damit enden, die ästhetische Form lediglich als adäquate Versinnlichung der Idee hinzustellen. Die Betonung des Gefühls als alleiniger Quelle des ästhetischen Urtheils musste dahin führen, den idealen Gehalt des letzteren als einen im Gefühl implicite und un-

bewusster Weise schon vorhandenen anzuerkennen und den verhältnissmässigen ästhetischen Werth verschiedener ästhetischer Gefühle nach der Bedeutung dieses ihren idealen Gehaltes abzuschätzen.

So drängt alles auf den Idealismus als auf das Princip hin, in welchem allein die Erklärung des Schönen gipfeln kann. Was die innere oder immanente objektive Zweckmässigkeit positiv sei, welche an Stelle der subjektiven zu setzen ist, jene Zweckmässigkeit ohne bewusste Absichtlichkeit und ohne Dienstbarkeit zu äusseren fremden Zielen, wie sie in der Natur uns überall entgegentritt und in der Kunst uns naturgleich entgegentreten soll (175), das lernen wir erst aus der Idee, die gleichsam das Bild ist, das der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat (83—84). Wenn ein durch die Schule gebildetes „Talent“ mit seinem „Geschmack“ hinreicht, um die schöne Form zu Stande zu bringen, so ist es doch lediglich das „Genie“, das, ohne selbst zu wissen wie (177), mit seinem „Geist“ den Inhalt (oder geistigen Stoff), d. h. den Reichthum an ästhetischen Ideen herzubringt (180) und zu diesen den naturgemässen Ausdruck wie unabsichtlich trifft (184, 177). Wie alle Schönheit, sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein, darin besteht, der Ausdruck ästhetischer Ideen (192—193), oder die Form ihrer sinnlichen Darstellung zu sein (183), so besteht auch das Genie, d. h. das Vermögen zur Hervorbringung des Schönen, in dem Vermögen, ästhetische Ideen zu fassen (220) und darzustellen (184, 188). Diese Fähigkeit kann keine Wissenschaft lehren und kein Fleiss erlernen (188), und das Genie selbst hat es nicht in seiner Gewalt, dergleichen nach Belieben oder planmässig auszudenken oder gar in Regeln zu fassen (177); es ist ein unbewusstes Naturgeschenk, dass ihm vergönnt ist, „das Unnennbare in dem Gemüthszustand bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken und allgemein mittheilbar zu machen“ (189), gleichviel ob diese Mittheilung mit den Mitteln der bildenden Kunst, der Tonkunst oder der geistvollsten und ideenreichsten von allen Künsten, der Dichtkunst (185—186), erfolgt.

In der Produktion der Ideen ist die Einbildungskraft zwar an die Auffassung bestimmter Gegenstände und Formen gebunden, die ihr von der Erfahrung gegeben werden, aber sie bewegt sich doch auf dieser empirischen Basis frei nach der ihr immanenten (unbewusst-vernünftigen) Gesetzmässigkeit und ist deshalb nicht etwa bloss reproduktiv sondern produktiv (93) oder schöpferisch (186), wie die Natur, und im Einklang mit dieser, wenn sie die der Naturproduktion unbewusst zu Grunde liegenden Urbilder (83) unbewusst *a priori* mit Zuhilfenahme der empirischen Daten noch einmal producirt. Dieser Begriff einer ästhetischen Idee ist bei Kant wesentlich unterschieden einerseits von dem transcendentalen Vernunftbegriff oder der Vernunftidee (82) und andrerseits von der empirischen Normalidee (86 Z. 5—6). In der übrigen Kant'schen Philosophie bedeutet Idee immer die Vernunftidee, und dieser gegenüber kann die ästhetische Idee auch „Ideal“ heissen, insofern in letzterer die Vernunftidee bereits konkrete Individualität angenommen hat (82); die Normalidee hingegen ist von dieser konkret-individuellen ästhetischen Idee noch unterschieden wie

ein nachgebildetes Musterbild vom Urbild (195). Die Vernunftidee als solche hat noch keine ästhetische Bedeutung, insofern sie eigentlich ein abstrakter Vernunftbegriff (215—216), also nicht konkret und individuell ist; die Normalidee in ihrem Unterschiede von der ästhetischen Idee oder dem Ideal hat keine ästhetische Bedeutung mehr, da sie rein gattungsmässige, abstrakte Schablone ohne alle specifische Charakteristik ist und nicht mehr auf Schönheit sondern bloss auf schulgerechte Richtigkeit Anspruch erheben kann (85—86). Die Vernunftidee oder intelektuelle Idee (186 Z. 10—11) ist ein Ergebniss der theoretischen Spekulation des Verstandes, die Normalidee ein statistisches Ergebniss der Zusammenstellung aller gemachten Erfahrungen, aus denen der Durchschnitt gezogen wird (84—85); nur die ästhetische Idee ist zugleich ein Produkt des schöpferischen Geistes wie die erstere und konkrete individuelle Anschauung wie die letztere. Leider hält Kant diese drei verschiedenen Seiten der Idee nicht überall gehörig auseinander und konfundirt öfters namentlich die produktive ästhetische Idee mit der empirischen Normalidee (83—84), obwohl die letztere als statistisch ermittelte Durchschnittsform eigentlich nicht den geringsten Anspruch darauf hat, an dem Ehrentitel der Idee theilzunehmen.

„Buchstäblich genommen und logisch betrachtet können [Vernunft-] Ideen nicht dargestellt werden" (127), weil eine Vernunftidee „ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann" (185). Umgekehrt ist aber auch eine ästhetische Idee buchstäblich genommen keine Idee, weil sie eine konkrete individuelle Anschauung der Einbildungskraft ist, welche niemals dieselbe Allgemeingiltigkeit wie ein Begriff haben kann (218); „wie an einer Vernunftidee die Einbildungskraft mit ihren Anschauungen den gegebenen Begriff nicht erreicht, so erreicht bei einer ästhetischen Idee der Verstand durch seine Begriffe nie die ganze innere Anschauung der Einbildungskraft, welche sie mit einer gegebenen Vorstellung verbindet" (220). Hieraus sollte man schliessen, dass der transcendentale Vernunftbegriff und das ästhetische Ideal doch beides nur unzulängliche Annäherungen an die Idee von entgegengesetzten Seiten her darstellen, dass aber die Idee selbst, welche von der ersteren für den Verstand, von der letzteren für die Einbildungskraft repräsentirt wird, sich dem Bewusstsein als solchem entzieht, also an uud für sich unbewusst ist, und nur in der einen oder andern Gestalt in mehr oder minder inadäquater Weise in das Bewusstsein hineinscheint; danach wäre dann die [unbewusste] Idee das vom Bewusstsein nur geahnte Urbild, und die ästhetische Idee oder das konkrete Ideal das Nachbild und zugleich Musterbild für das Reich des Bewusstseins (nicht wie Kant will, die empirische Normalidee). Zu dieser Folgerung schreitet aber Kant nicht fort, vielmehr zerbröckelt ihm die ästhetische Idee bei der näheren Ausführung in ein Conglomerat von (streng genommen allegorischen) Attributen (186—187), was wohl keiner Kritik weiter bedarf. Scheidet man diese Verirrung und die ungehörige und zwecklose Hereinziehung der statistischen Mittelwerthe von Verhältnissen und Formen in das Reich der Idee wieder aus, so kann man sagen,

dass Kant sich mit seinem ästhetischen Idealismus auf völlig richtigem Wege befand, und nur nicht die letzte Folgerung aus seinen eigenen Formulirungen gezogen hat; in vieler Hinsicht sind seine Bestimmungen über Wesen und Erscheinung der Idee brauchbarer und der Wahrheit näher als die seiner idealistischen Nachfolger, vor denen sie sich jedenfalls durch kritische Vorsicht und Besonnenheit auszeichnen. —

Ueberblicken wir noch einmal die Leistungen Kant's auf dem Gebiete der Aesthetik, so müssen dieselben unsre volle Bewunderung erzwingen. Sie geben einen neuen Beweis dafür, wie wenig empirisches Material für einen grossen Denker erforderlich ist, um seine Induktionen darauf zu bauen; denn Kant hatte wenig genug von Kunst gesehen und gehört, und ist doch der Begründer der wissenschaftlichen Aesthetik geworden. Alle principiell wichtigen Richtungen, welche in der modernen Aesthetik vertreten sind, finden wir bei Kant vorgebildet, wenn auch zum Theil nur embryonisch vorgebildet. Der ästhetische Formalismus Herbart's und seiner Schule, die Gefühlsästhetik J. H. von Kirchmann's, der ästhetische Idealismus Schelling's, Schopenhauer's, Hegel's und der Hegel'schen Schule fussen sämmtlich auf Kant und berufen sich sämmtlich mit Recht auf ihn. Kant's universeller Geist wusste eben allen in der Sache liegenden Anforderungen auf irgend welche Weise gerecht zu werden; er war zu gross, zu unbefangen und zu weitblickend, um sich mit einer einseitigen Auffassung des Gegenstandes zu begnügen. Es wäre unbillig, wenn man dem Begründer der Aesthetik daraus einen Vorwurf machen wollte, dass er diese Universalität der Gesichtspunkte nur auf Kosten unausgeglichener Widersprüche in seiner Lehre behaupten konnte; Sache der Nachfolger war es, zunächst die verschiedenen Seiten der Kant'schen Lehre einzeln und einseitig durchzuarbeiten und endlich die auf ihre Tragweite geprüften Gesichtspunkte organisch mit einander zu vereinigen. Selbst da, wo Kant sich principiell bloss verwerfend verhält, wie gegenüber dem ästhetischen Sensualismus und Rationalismus, fanden wir ihn ehrlich und hochherzig genug, in der näheren Ausführung den bekämpften Standpunkten weitgehende Zugeständnisse zu machen, unbekümmert um die Blössen, die er mit solchem sachlich selbstlosen Verhalten einer rein formellen Kritik darbot.

Nur eine Seite der Kant'schen Aesthetik hat bis jetzt gar keine Anhänger und Nachfolger gefunden, und das ist grade diejenige, auf welche er den höchsten, ja fast alleinigen principiellen Werth legte, sein subjektivistisches Princip, nach welchem die Schönheit als eine subjektive formale Zweckmässigkeit ohne objektiven materialen Zweck definirt wird. Als Ausfluss eines falschen erkenntnisstheoretischen Standpunkts hätte diese Lehre doch Aussicht auf Erneuerung gehabt in einer Zeit, in welcher diese falsche Erkenntnisstheorie wie eine Modekrankheit grassirt, wenn diese Lehre nicht zugleich ein Missverständniss der unbewussten Teleologie einschlösse, das heute unmöglich noch aufrecht erhalten werden kann; heut verwirft man entweder die Teleologie ganz und gar und in jedem Sinne, oder man

versteht sie als unbewusste, also ohnehin absichtslose Teleologie, die mithin nicht erst versubjektivirt zu werden braucht, um des Charakters bewusster Absichtlichkeit entkleidet zu werden. Es ist wie eine Ironie des Schicksals, dass dasjenige, worin Kant seine eigentliche principielle Leistung auf dem ästhetischen Gebiete erblickte, und dem er grundlegende Bedeutung für alle Zeiten beimass, spurlos verhallt ist, während er durch die Gesammtheit seiner Inkonsequenzen gegen sein verfehltes Grundprincip zum Begründer der gesammten modernen Aesthetik geworden ist.

7. Der Kantianer Schiller.

Unter allen Kantianern hat Schiller am meisten für die Aesthetik geleistet, obwohl es ihm nicht vergönnt war, die beabsichtigte „Analytik des Schönen" auszuführen. Seine Leistung besteht hauptsächlich in der Fortbildung der von Kant nur angedeuteten Begriffe des ästhetischen Scheins und Spiels, durch welche er für die spätere Aesthetik des konkreten Idealismus das Fundament gelegt hat und sich weit über die principiellen Ansichten der abstrakt-idealistischen Aesthetiker erhebt. Leider hat der Begriff des ästhetischen Scheins auch von Seiten der meisten konkret-idealistischen Aesthetiker nur eine gelegentliche Beachtung und Anerkennung gefunden, und erst neuerdings durch Kirchmann und Schasler ist demselben eine seiner principiellen Bedeutung einigermaassen entsprechende Stelle im System der Aesthetik angewiesen worden. Hätte Schiller länger gelebt und hätte er die Einsicht in die Korrekturbedürftigkeit des Kant'schen Systems, welche ihm schon durch Fichte's Wissenschaftlehre erweckt war (Briefe über die ästh. Erziehung Nr. 13, s. W. in 8^vo^ XII. S. 45 bis 46 Anm.), unter dem Einfluss Schelling's weiter entwickelt, so würde die Ausführung seiner projektirten „Analytik des Schönen" voraussichtlich den Entwickelungsgang der nachkantischen deutschen Aesthetik in ganz andre Bahnen gelenkt und die unheilvolle Ausbreitung des abstrakten Idealismus im Keime erstickt haben.

Indem die Natur den Menschen mit zwei Sinnen (Auge und Ohr) ausrüstete, in welchen wir die entfernten wirklichen Objekte durch ihren Schein erkennen, und durch welche uns nicht bloss eine Empfindung aufgenöthigt, sondern Gelegenheit gegeben wird, selbstthätig eine Form zu erzeugen, hob sie selbst uns von der Realität zum Schein empor (Br. üb. d. ästh. Erz. Nr. 26, s. W. in 8^vo^ XII S. 104). Sobald der Mensch soweit gekommen ist, den Schein von der Wirklichkeit, oder die Form vom Körper (genauer: die subjektive Erscheinung von dem objektiv-realen Dinge) zu unterscheiden, so ist er auch im Stande, sie von ihm abzusondern und den Schein als etwas Selbstständiges zu behandeln (104). Es ist nicht nöthig, dass der Schein ein realitätsloser sei, um schön gefunden werden zu können, sondern nur, dass wir bei seiner Beurtheilung von der Realität, an welcher er haftet, abstrahiren; was zu unserm Urtheil über die Erscheinungsform an Gefallen oder Missfallen durch die dem ihr zu Grunde liegende Realität oder stoffliche Existenz hinzukommt, fällt ausserhalb der

ästhetischen Beurtheilung, wie z. B. der Ueberschuss des Gefallens, den wir an einer lebenden weiblichen Schönheit im Vergleich zu einer gemalten empfinden (106). Es gehört ein noch höherer Grad ästhetischer Bildung dazu, in dem Lebendigen selbst unter Abstraktion von der vorhandenen Realität den naiven Schein zu empfinden, als sich mit einem realitätslosen künstlerischen Schein zu begnügen (106). „Nur soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur, soweit er selbsständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt) ist der Schein ästhetisch“ (106). Der unselbstständige, nicht von der Realität abgelöste, d. h. weder realitätsfreie noch von der Realität abstrahirende Schein, ist unreiner Schein; der unaufrichtige, Realität heuchelnde Schein ist ein falscher Schein (103, 106). In beiden Fällen ist er nicht mehr ästhetischer Schein, sondern entweder stofflich durchsetzter Schein (Erscheinung) oder logischer Schein (Täuschung, Betrug, Unwahrheit mit dem Anspruch auf Wahrheit). Wenn der Künstler oder Dichter seinem Ideal Existenz beilegt, oder wenn er eine bestimmte Existenz damit bezweckt, so tritt er auf gleiche Weise aus seinen Grenzen (105), und zwar im ersteren Falle naturalistisch oder historisch, im letzteren Falle tendenziös. Menschen und Völker, welche entweder „der Realität durch den Schein oder dem (ästhetischen) Schein durch die Realität nachhelfen“, beweisen damit ihren moralischen Unwerth und ihr ästhetisches Unvermögen; aber bei welchen Menschen und Völkern man den aufrichtigen und selbstständigen Schein findet, da darf man auf Geist und Geschmack und jede damit verwandte Trefflichkeit schliessen (106—107). Der ästhetische Schein ist auch in der moralischen Welt unbedenklich zulässig und kann der Wahrheit der Sitten niemals gefährlich werden; wo man es anders findet, da wird sich ohne Schwierigkeit zeigen lassen, dass der Schein nicht ästhetisch war (107). Nicht dass wir einen Werth auf den ästhetischen Schein legen, sollte man uns zum Vorwurf machen, sondern dass wir es noch nicht genug thun, d. h. dass wir es noch nicht bis zum reinen Schein gebracht haben, dass wir das Dasein noch nicht genug vom Schein geschieden haben, dass wir das lebendige Naturschöne noch nicht geniessen können, ohne es zu begehren, und das Kunstschöne noch nicht bewundern können, ohne nach einem Zwecke zu fragen.

Da Schiller Stoff (oder Körper) und Realität, Form und Schein als Wechselbegriffe braucht (104), so sehr, dass er sogar den vollen praktischen Zweck mit in den Begriff des Stoffes hineinzieht (XI 430—431), so kommt bei der Kunst alles darauf an, den Stoff in der Form aufgehen zu lassen, d. h. die körperliche materielle Wirklichkeit des den ästhetischen Schein tragenden Substrats und die etwa mit dem Schein zu verknüpfenden realen Zwecke und realen Gefühle und Leidenschaften in dem reinen Schein verschwinden zu lassen (XII 83, Brief 22). Denn der Stoff an sich selbst, das Materielle, ist nur insofern zu schätzen, als es Gestalt oder Form zu empfangen und das Reich der Ideen zu verbreiten im Stande ist (108), und Dichtungen, welche uns nur durch den in ihnen enthaltenen Stoff an Leidenschaften rühren, sind noch keine Kunstwerke, sondern werden es erst

dadurch, dass sie durch ästhetische Verbindung der Mittel, d. h. durch die poetische oder tragische Form eine solche Wirkung erzielen (XI 430—431). Da die Form als ästhetischer Schein oder konkrete Erscheinungsform (sei es für die Sinne oder für die Phantasie) als Verbreiterin des Reiches der Ideen wirken soll, so ist bei dieser künstlerischen Form, in welcher der Stoff vertilgt ist, nicht im entferntesten an einen formalistischen Gegensatz von Form und Idee zu denken, sondern lediglich an den konkreten, mit idealem Gehalt geschwängerten ästhetischen Schein im Gegensatz zu jeder materiellen, praktischen oder emotionellen Realität, und es war eine völlige Verdrehung des Schiller'schen Gedankenganges erforderlich, um denselben für den ästhetischen Formalismus in Anspruch nehmen zu können.

Da die Realität von der Naturmacht, der Schein als subjektive Erscheinung aber vom vorstellenden Subjekt herrührt, so gewährt er dem Menschen eine grössere Freiheit zum Schalten nach den Gesetzen der Einbildungskraft (XII 105) als die Natur zur realen Veränderung nach praktischen Zwecken. In dem Maasse, als der Mensch den Schein von der Wirklichkeit reinigt und ihn frei und selbstständig macht, übt er sein Herrscherrecht in der Welt des ästhetischen Scheins aus (105). Der Künstler hat dabei vor der Natur den Vortheil voraus, dass er dasjenige als Hauptzweck und als ein eigenes Ganzes behandeln darf, was die Natur — wenn sie es nicht gar absichtslos hinwirft — bei Verfolgung eines ihr näher liegenden Zweckes (nämlich des realen Lebens) bloss im Vorbeigehn mitnimmt (279, am Schluss des Aufsatzes „Ueber das Erhabene"). „Wenn die Natur in ihren schönen organischen Bildungen entweder durch die mangelhafte Individualität des Stoffes oder durch Einwirkung heterogener Kräfte Gewalt erleidet ... so ist ihre Nachahmerin, die bildende Kunst, völlig frei, weil sie von ihrem Gegenstand alle zufälligen Schranken absondert, und lässt auch das Gemüth des Beobachters frei, weil sie nur den Schein und nicht die Wirklichkeit nachahmt. Da aber der ganze Zauber des Erhabenen und Schönen nur in dem Schein und nicht in dem Inhalt (Stoff?) liegt, so hat die Kunst alle Vortheile der Natur, ohne ihre Fesseln zu theilen" (ebenda). Mit dieser Einsicht überragt Schiller weit die meisten Aesthetiker dieses Jahrhunderts, welche den richtigen Gesichtspunkt für den Vergleich der Natur- uud Kunstschönheit nur darum verfehlten, weil sie den Begriff des ästhetischen Scheins als Schlüssel zur Lösung dieser Frage verkannten.

Der Trieb nun, durch welchen der Mensch dazu gelangt, den materiellen Stoff zum dienstbaren Mittel für die Verbreitung der Ideen durch Aufnahme und Vermittelung des ästhetischen Scheins herabzusetzen und den ideellen Stoff (unter Verlust jeder gedanklichen oder emotionellen Selbstständigkeit) in dem ästhetischen Schein oder der künstlerischen Form als immanenten implicirten Gehalt aufgehen zu lassen, dieser Trieb ist der Spieltrieb, welcher von Schiller in ziemlich unklarer Weise als die Synthese von Stofftrieb und Formtrieb hingestellt wird (Brief 14, S. 51). Wie die Realität des Lebens ernst, die Scheinhaftigkeit der Kunst wegen ihrer Freiheit von realen Affekten

heiter ist, so ist auch die praktische Thätigkeit im realen Leben Ernst, das Schalten mit dem ästhetischen Schein Spiel. Der Begriff des Spiels ist aber viel weiter als derjenige des ästhetischen Spiels, und umfasst jede körperliche oder gedankliche Bewegung ohne reellen, ernsten Zweck, während das ästhetische Spiel erst da eintritt, wo die zwecklose körperliche oder gedankliche Bewegung zum Schalten mit der freien Form wird (Brief 27 S. 111—112), wo mit andern Worten der ästhetische Schein als solcher Selbstzweck wird.

In seiner Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" hat Schiller zum ersten Male den Versuch gemacht, den Unterschied oder die Gegensätzlichkeit zwischen antiker und neuerer Kunst auf einen ästhetischen Begriffsunterschied zurückzuführen, und hat dadurch seinen unmittelbaren Nachfolgern (speciell Schelling und Solger) Anregung gegeben, diess Problem weiter zu verfolgen. Dieses Verdienst bleibt bestehen, auch wenn man anerkennen muss, dass Schiller's Problemstellung und Begriffsbestimmungen schwankend und zum Theil schief sind und keine dauernde Geltung beanspruchen können (vgl. Schasler's krit. Gesch. d. Aesth. S. 630—637). Auch in den anderen ästhetischen Specialfragen, welche er bearbeitet hat, ist ihm kein nennenswerther Fortschritt gelungen, beschränkt sich vielmehr sein Verdienst auf geschmackvolle und geistvolle Popularisirung des Kantschen Gedankenkreises. —

Unter den Aesthetikern der Kant'schen Schule, welche die Fortbildungsversuche Schiller's (über das Anmuthige) und Jean Paul's (über das Komische) mit der Lehre Kant's zu verknüpfen suchten, dürfte Bouterwek hervorzuheben sein („Aesthetik", 1. Aufl. 1806 2. in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausg. in 2 Bd. 1815). Aber selbst dieser überschreitet nirgends das Niveau einer oberflächlichen und dürftigen Reflexion, und bleibt im Ganzen weit hinter der anregenden Gründlichkeit Kant's zurück, während im Einzelnen auf keinem Punkte ein Fortschritt sichtbar ist.

II. Die inhaltliche Aesthetik.

1. Der ästhetische Idealismus.

A. Der abstrakte Idealismus.

a. Schelling.

Schelling hatte i. J. 1800 sein „System des transcendentalen Idealismus" herausgegeben, das die Brücke von Kant zu Hegel schlägt, nämlich formell als Zusammenfassung der drei Kant'schen Kritiken auftritt, aber zugleich am Schluss auf die Phänomenologie des Geistes hinausweist. Wenn er in diesem Werke besonders die Entstehungsweise des Kunstwerks aus einem psychologischen Ineinanderwirken von

unbewusster und bewusster Geistesthätigkeit erörtert, so stellt er sich in dem 1802 erschienenen Gespräch: „Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge“ die Aufgabe, das Reich des Schönen in seinem Verhältniss zur Metaphysik zu erörtern. Endlich giebt er in seiner „Philosophie der Kunst“ eine zusammenhängende Aesthetik; indessen waren diese zu Jena 1802—3 und zu Würzburg 1804—5 gehaltenen Vorlesungen bei Schelling's Lebzeiten nur handschriftlich verbreitet (vgl. „Jahrbücher der Medicin als Wissenschaft“ Bd. II Hft. 2 S. 303 Anmerkung) und sind erst nach seinem Tode in der Gesammtausgabe im Druck erschienen. Ausserdem sind noch heranzuziehen die vierzehnte der „Vorlesungen über Methode des akademischen Studiums (1. Aufl. 1803), welche die „Einleitung“ zur „Philosophie der Kunst“ bildet, und die Rektoratsrede „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur“ (1807). Hier, wo es sich nicht um eine Wiedergabe der gesammten Aesthetik Schelling's handelt, sondern um eine kritische Darstellung seiner ästhetischen Principien, bleibt neben der „Philosophie der Kunst“ hauptsächlich das Gespräch Bruno zu beachten, welches die Darstellung von Schelling's absolutem Idealismus, als vermeintlicher Erneuerung der Platonischen Ideenlehre enthält. Wir können schon hier bemerken, dass die Aesthetik Solger's und Schopenhauer's wesentlich aus dem „Bruno“ geschöpft, diejenige Hegel's ausser durch den Bruno nicht unwesentlich durch die „Philosophie der Kunst“ bestimmt ist, während Weisse's Aesthetik als eine Synthese der Hegel'schen Logik mit der Solger'schen Aesthetik betrachtet werden kann. Schelling ist also in demselben Sinne der Vater der modernen idealistischen Aesthetik, wie Kant der Vater der modernen Aesthetik überhaupt, und dieses eine Verdienst allein würde genügen, um Schelling einen der höchsten Ehrenplätze in der Geschichte der neueren Philosophie zu sichern.

Wo zur Erläuterung des Schelling'schen absoluten Idealismus andre Schriften als die bereits genannten herbeigezogen werden, sind solche zu wählen, welche zwar hinter das System des transcendentalen Idealismus, aber vor die Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit, also zwischen 1800 und 1809 fallen, weil vorher Schelling's Dualismus von Naturphilosophie und transcendentalem Idealismus noch nicht zum Monismus des absoluten Idealismus zusammengeschmolzen war, nachher aber der absolute Idealismus sich durch Unterordnung der absoluten Idee unter den absoluten Willen in einen Realidealismus oder idealen Realismus umwandelte. Solche Schriften sind nun insbesondere die „Darstellung meines Systems der Philosophie“ (1801) und „Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie“ (1802). Welche Wandlungen Schelling mit seiner „Philosophie der Kunst“ vorgenommen haben würde, wenn er sie aus dem Gesichtspunkt seines späteren Systems für die Veröffentlichung redigirt hätte, ist nur zu vermuthen; es würden wahrscheinlich die mythologischen und theosophischen Tendenzen derselben verschärft worden sein, was schwerlich als ein Gewinn zu betrachten gewesen wäre.

Schelling stellt sich dem ästhetischen Sensualismus und Formalismus ebenso entschieden gegenüber, wie Kant dem Sensualismus und

Rationalismus. Wie der grösste Theil der Menschen die Kunst begreift, ist sie ganz sinnlich, wird sie angesehen „als Sinnenreiz, als Erholung, Abspannung des durch ernstere Geschäfte ermüdeten Geistes, als angenehme Erregung, die vor jeder andern nur das voraus hat, dass sie durch ein zarteres Medium geschieht, wodurch sie aber für das Urtheil des Philosophen, ausserdem dass er sie als eine Wirkung des sinnlichen Triebes betrachten muss, nur das noch verwerflichere Gepräge der Verderbniss und der Civilisation erhalten kann“ (Sämmtl. W. Abth. I Bd. V S. 345). Gegenüber der Abhängigkeit der Kunst vom Sittlichen und Nützlichen, wie die Aufklärungsperiode sie immer bestimmter herausgearbeitet hat, erkennt Schelling den Kant'schen Formalismus als die höhere Ansicht an, wirft ihm aber vor, eine Menge kunstleerer Kunstlehren geboren zu haben (V 351). Die Form ist nur „das E r s t e an den Dingen, wodurch sie der Kunst eignen“ (V 520), und insofern ist die Schönheit der Form nothwendig (V 609); aber alle Regeln über die Formen haben doch nur Werth, sofern die Formen in ihrer absoluten Beziehung, nämlich in ihrer symbolischen Qualität (d. h. als Ausdruck des Inhalts) gedacht werden (V 524). Deshalb herrschen auch einfache geometrische und rationale arithmetische Verhältnisse nur in den tieferen Sphären der Kunst und der Natur, während auf höheren Stufen eine für den Verstand irrationale höhere Gesetzmässigkeit symbolischer Art eintritt (V 576). „Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der F o r m genommen haben, bei aller Bildung von Seiten der letzten als Merkmal ihres Ursprungs eine unausfüllbare L e e r e an eben der Stelle, wo wir das Vollendende, Wesentliche, Letzte erwarten. Das Wunder, wodurch das Bedingte zum Unbedingten gehoben, das Menschliche ein Göttliches werden sollte, bleibt aus; der magische Kreis ist gezogen, aber der Geist, der sich in ihm fassen sollte, erscheint nicht, unfolgsam dem Rufe dessen, der eine Schöpfung durch die blosse Form für möglich hielt“ (VII 296, vgl. 299, 307).

Die verschiedene Schätzung der formalen Schönheit bei Kant und Schelling ist wesentlich dadurch mitbedingt, dass Kant bei seiner Theorie des Schönen immer in erster Reihe die absichtslose Naturschönheit, Schelling hingegen die Kunstschönheit im Auge hat, und ausser in der Kunst nur noch im Organismus (V 382), also nicht in der unorganischen Natur, Schönheit gelten lässt. Er verwirft gänzlich die Nachahmung der Natur als Kunstprincip, „da, weit entfernt, dass die bloss zufällig schöne Natur der Kunst die Regel gebe, vielmehr, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringt, Princip und Norm für die Beurtheilung der Naturschönheit ist“ (III 622). Indess entspricht diese Ansicht, dass die Naturprodukte nur zufällig schön seien, nicht dem ästhetischen Idealismus Schelling's, da dasjenige, was die Naturdinge in ihrer Besonderung an Schönheit gerettet haben, ja grade ihrer absoluten Beziehung, ihrer wesentlichen Stellung in dem absolut schönen, idealen Universum entspricht, und vielmehr die Trübung der Schönheit in ihnen als das Zufällige zu bezeichnen wäre. Ueberhaupt muss man sich wundern, dass grade der Urheber der Naturphilosophie, der doch die Natur „das erste Gedicht der göttlichen

Imagination" nennt und die Ideenwelt in ihr aufgeschlossen sieht (V 631), kein Plätzchen für die Erörterung der Naturschönheit übrig hat, und es nicht einmal der Mühe werth erachtet, sich darüber zu rechtfertigen, dass er die Aesthetik auf eine „Philosophie der Kunst" reducirt.

Während Schelling sich um die Gefühlsseite der Kant'schen Aesthetik gar nicht bekümmert, haben die Bedenken Kant's gegen den ästhetischen Rationalismus für ihn jede Bedeutung verloren, weil der reflektirende Rationalismus bei ihm zum spekulativen Rationalismus, d. h. zum absoluten Idealismus erhoben, die bewusste Reflexion auf Begriffe zum unbewussten Inhalt des schönen Scheins umgewandelt, und der von Kant perhorrescirte Begriff einer intellektuellen Anschauung von ihm zum Angelpunkt nicht nur seiner Aesthetik, sondern überhaupt seiner gesammten Philosophie gemacht worden ist.

Um zur Erklärung der künstlerischen Produktion aus einer Vereinigung der bewussten und unbewussten Thätigkeit zu gelangen, brauchte Schelling nur an dem Kant'schen Satz, dass Genieprodukt und Kunstprodukt dasselbe seien (III 616), festzuhalten, und die Darlegungen Kant's über das Genie und die Art seines Schaffens schärfer zu präcisiren. Das Genie beginnt frei mit der bewussten Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen; aber es würde nie zum Ziel gelangen, wenn es nicht eben Genie wäre, d. h. wenn nicht ein unbegreifliches, dunkles, dem Schicksal vergleichbares, in ihm schlummerndes Etwas ohne sein Wissen und Zuthun und gewissermaassen seiner Freiheit entgegen das wahrhaft Objektive zu seinem subjektiven Schaffen hinzubrächte (616). Wahrhaft objektiv ist nun aber nur, was bewusstlos entsteht (613), und nur durch die Unbewusstheit der Genieproduktion kommt jene Unendlichkeit des Sinnes in das objektive Kunstwerk, welche die bewusste Absicht des Künstlers bei weitem überragt (619 bis 620). Für das Ich ist nur die bewusste Thätigkeit, und von der unbewussten nur das Produkt; so sind beide getrennt und doch Eins im Produkt (614). „Jenes Unbekannte aber, was hier die objektive und die bewusste Thätigkeit in unerwartete Harmonie setzt, ist nichts andres als jenes Absolute (das Urselbst), welches den allgemeinen Grund der prästabilirten Harmonie zwischen dem Bewussten und Bewusstlosen enthält" (615), jenes „unveränderlich Identische, was zu keinem Bewusstsein gelangen kann und nur aus dem Produkt widerstrahlt" (615—616). Der Künstler findet in der Vollendung des Kunstwerks seinen ebenfalls aus dem Unbewussten stammenden (617) Trieb zum Produciren befriedigt und die Widersprüche in seiner Thätigkeit durch die unverdiente Gunst einer höheren Natur gelöst, weshalb er sich selbst überrascht und beglückt fühlt (615).

Diese Einheit bewusster und bewusstloser Thätigkeit besteht nun zwar überall, wo der Geist sich bethätigt, im eminenten Sinne aber in der Thätigkeit der Einbildungskraft und Phantasie, welche ebenso thätig ist beim aufnehmenden Beschauen oder Anhören eines Kunstwerks wie beim ersten Erzeugen desselben. Unter Einbildungskraft versteht Schelling das, worin die Produktionen der Kunst empfangen und (unbewusst) ausgebildet werden; unter Phantasie das, was sie

äusserlich anschaut, sie aus sich hinauswirft, objektivirt (V 395). Während die Reflexion des Verstandes den Begriff und die Anschauung, das Allgemeine und das Besondre, die Gattung und das Individuum, den Obersatz und Untersatz des Syllogismus, das Unendliche und das Endliche u. s. w. diskursiv auseinanderzieht, und so nur als eine untergeordnete Offenbarungsweise der Vernunft erscheint (IV 299—300), ist in dem Phantasieprodukt alles diess geeint, so dass der Begriff in und mit der Anschauung, das Unendliche in und mit dem Endlichen, die Gattung in und mit dem Individuum angeschaut wird (IV 362). Die Phantasie also ist die intellektuelle Anschauung in der Kunst (V 395), oder genauer: die ästhetische intellektuelle Anschauung, und in ihr offenbart sich die Vernunft in einer höheren Gestalt als in der diskursiven Verstandesreflexion.

Die Bedeutung der intellektuellen Anschauung reicht aber weit über das ästhetische Gebiet hinaus in das der wissenschaftlichen Erkenntniss; das Allgemeine im Besonderen zu sehen, worauf alle Wissenschaft ruht, ist nur der intellektuellen Anschauung möglich (IV 362). So muss der Anatom in der besonderen secirten Pflanze die Gattung der Pflanze, der Mathematiker in dem besonderen konstruirten Dreieck das Dreieck schlechthin oder das Urbild des Dreiecks, d. h. die absolute Einheit des Besonderen und Allgemeinen sehen (IV 362, 347). Wie die Einbildungskraft das ästhetische Phantasiebild erzeugt, so bildet die Vernunft gleichsam aus ihrem eigenen Stoff diese Ideen, welche sich der intellektuellen Anschauung hier innerlich, wie dort äusserlich darstellen (V 395). Wenn Schelling mit seiner Behauptung, dass die intellektuelle Anschauung das Organ nicht nur der Kunst, sondern auch der Philosophie sei, nicht mehr sagen wollte als diess, so könnte man dem nur zustimmen, da ohne Zweifel über die sinnliche Anschauung des Einzelnen und über die zergliedernde und zerfasernde Analyse der Verstandesreflexion hinaus eine synthetische Intuition vernünftigen Inhalts hinzukommen muss, um zu wirklicher Erkenntniss zu gelangen; aber Schelling versteht unter der intellektuellen Anschauung noch etwas andres als dieses spekulative Vermögen des menschlichen Geistes, nämlich eine absolute Erkenntnissart, in welcher das absolute Erkennen zugleich das Reale *κατ'ἐξοχήν*, das Absolute selbst als absolutes Sein ist, und leugnet, dass eine Anschauung, in welcher Anschauendes und Angeschautes, Subjekt und Objekt nicht absolut identisch sind, intellektuelle*) Anschauung genannt werden könne (IV 370—371). Erst diese Erkenntnissart, die als Vernunft-

*) Es sei hier bemerkt, dass bei Schelling „transcendentale Anschauung" und „intellektuelle Anschauung" Wechselbegriffe sind (z. B. III 627); diess zu bemerken ist wichtig, weil Schopenhauer den Ausdruck „intellektuelle Anschauung" vermeidet, wohl aber die transcendentale Anschauung der Idee anerkennt und verwerthet. Den Ausdruck intellektuelle Anschauung, den Kant nur erwähnt, um ihn zu verwerfen, hat Schelling von Giordeno Bruno entlehnt, der ihn selbst wieder von seinem Meister Nikolaus Cusanus überkommen hat. Inhaltlich stimmt Schelling's intellektuelle Anschauung, was von ihm nicht erwähnt wird, mit Spinoza's dritter Erkenntnissgattung überein, welche wiederum auf die Mystiker zurückweist (in letzter Instanz auf Plotin).

anschauung zugleich absolut eins mit dem Gegenstand der Erkenntniss sein soll, kann intellektuelle Anschauung im eigentlichen Sinne des Worts heissen (IV 369); diese Anschauung ist selbst bloss eine innere, die für sich selbst nicht wieder objektiv werden kann, sondern nur durch eine zweite Anschauung. Diese zweite Anschauung ist die ästhetische (III 625); sie ist für das Objekt, was die erste für den Philosophen und beide sind die Pole, zwischen welche das ganze Schelling'sche System fällt (III 630, 351).

Hieraus bestimmt sich auch das Verhältniss von Kunst und Philosophie bei Schelling: „Nehmt, kann man sagen, der Kunst die Objektivität, so hört sie auf zu sein, was sie ist, und wird Philosophie; gebt der Philosophie die Objektivität, so hört sie auf Philosophie zu sein und wird Kunst. Die Philosophie erreicht zwar das Höchste, aber sie bringt bis zu diesem Punkt nur gleichsam ein Bruchstück des Menschen. Die Kunst bringt den ganzen Menschen, wie er ist, dahin, nämlich zur Erkenntniss des Höchsten, und darauf beruht der ewige Unterschied und das Wunder der Kunst" (III 630). Schelling verkennt hier, dass die Phantasie ebenso gut nur ein Bruchstück des ganzen Menschen ist wie das theoretische Erkenntnissvermögen, und dass ausserdem die Kunst zur Philosophie sich verhält, wie sich eine exoterische, an den Abbildern haften bleibende Erkenntniss zu einer esoterischen, auf die Urbilder selbst vordringendre Erkenntniss verhält, was er im „Bruno" auseinandersetzt (IV 231—232, vgl. V 369). Er träumt von einer Philosophie, welche ein Gemeinsames von Wissenschaft, Tugend und Kunst sein soll, in welcher diese drei sich durchdringen (V 382—383), und von einer Kunst, in der die Philosophie ebenso unmittelbar wird, wie die Vernunft durch den Organismus objektiv wird (V 383), (womit offenbar die hellenischen Götterbilder gemeint sind). Er verkennt dabei, dass für die Philosophie die Kunst und die Sittlichkeit ebenso wie das Erkennen nur Gegenstände sind, welche sie wissenschaftlich behandelt, ohne sich als Wissenschaft irgend wie mit ihren Gegenständen zu identificiren; eine in den Ausgangspunkt ihrer Kindheit, den allgemeinen Ocean der Poesie zurückgeströmte Philosophie (III 629) wäre eben keine Wissenschaft, also auch keine Philosophie mehr. Richtig dagegen ist die Bemerkung, dass in der intellektuellen Anschauung, sowohl der esoterischen philosophischen, wie der exoterischen ästhetischen, die Harmonie des Denkens und Seins absolut verwirklicht ist, während sie für das relative Wissen im Handeln als Gebot und unendliche Aufgabe, im Denken als Glaube erscheint, welcher das Ende aller Spekulation ist (IV 326).

Wir können nicht umhin, das Verhältniss der eigentlichen intellektuellen Anschauung zu der uneigentlich so genannten ästhetischen intellektuellen Anschauung näher zu untersuchen, da Schelling selbst es für die Axe seines Systems erklärt. Soviel ist klar, dass beide sich zu einander verhalten müssen wie Grund und Folge, denn die letztere soll ja nur diejenige Anschauung sein, in welcher die erstere (die sonach schon als vorhanden vorausgesetzt werden muss) objektiv gesetzt wird. Andrerseits soll aber doch die Phantasie des Künstlers

die Wahrheit nur exoterisch (IV 231), nur im Gegenbilde, nicht im Urbilde erfassen (V 369), und seine Thätigkeit eine Einheit von bewusstloser und bewusster Thätigkeit sein; da nun die Perception des objektivirten Phantasiebildes, d. h. die ästhetische (intellektuelle) Anschauung, ganz entschieden dem Bewusstsein angehört, so wird die unbewusste Seite der künstlerischen Thätigkeit in der objektivirenden Thätigkeit, welche das Phantasiebild erst hervorbringt (also zu diesem sich als Grund zur Folge verhält), d. h. in derjenigen eigentlichen intellektuellen Anschauung gesucht werden müssen, welche durch die ästhetische objektiv veranschaulicht wird. Dieser Schluss wird nun in der That von Schelling bestätigt.

Die intellektuelle Anschauung, oder die absolute Einheit von Denken und Anschauen (IV 240), oder die absolute Erkenntnissart, oder das urbildliche (nicht gegenbildliche) Erkennen (IV 347) ist im endlichen Erkennen auf keine Weise anzutreffen, sondern weit darüber erhaben (IV 252); denn das absolute Wissen hat es nur mit dem Ewigen an sich selbst zu thun, das als solches ganz ausser der Sinnenwelt liegt (IV 369), während alles endliche Erkennen mehr oder minder den Formen der Sinnlichkeit verhaftet bleibt, insbesondre die ästhetische (intellektuelle) Anschauung. Wenn man zwischen absolutem und abgeleitetem Bewusstsein zu unterscheiden hat (IV 253), die sich wie Fichte's absolutes Ich und empirisches Ich zu einander verhalten (IV 377, 359), so gehört das endliche Erkennen dem abgeleiteten Bewusstsein an, während die eigentliche, reine intellektuelle Anschauung oder das absolute Erkennen nur in der Sphäre des absoluten Bewusstseins zu finden ist. Nur eine solche Identität des Subjekts und Objekts, in welcher von dem empirischen Subjekt oder Ich nicht der geringste Rest ausser der allgemeinen Form der Subjektivität zurückbleibt, kann intellektuelle Anschauung genannt werden, also insbesondre noch nicht der Akt des Selbstbewusstwerdens, welcher nur auf die Identität des s u b j e k t i v e n (individuellen) Subjekt-Objekts in dem Anschauen seiner selbst geht (IV 371), und dessen Ergebniss das empirische Ich ist. Das reine Subjekt-Objekt, jenes absolute Erkennen, das absolute Ich, ist der dem Absoluten eingeborene Sohn, g l e i c h e w i g mit ihm, n i c h t v e r s c h i e d e n von seinem Wesen, sondern e i n s mit ihm (IV 327). Das absolute Erkennen, das mit seinem Gegenstande eins ist, ist also gleich dem Absoluten selbst in seiner wesenhaften Realität (IV 376), und kann nur deshalb im Menschen gefunden werden, weil das Absolute selbst das Wesen unsrer Seele ausmacht, und weil dadurch auch die absolute Erkenntnissart unsrer Seele eingebildet ist (IV 371 Anm.). Nicht darin liegt das Problem, wie wir zu der absoluten Erkenntnissart kommen, — denn das Absolute ist ja „der Geist, der die Einheit aller Dinge ist“ (IV 252), „das Anschauende in allem Anschauen“ (IV 292), — sondern darin, wie das Endliche dazu gekommen ist, sich von dieser Einheit mit dem Absoluten relativ los zu reissen, aus ihm herauszutreten, und durch dieses Heraustreten zu einem eigenen Bewusstsein zu gelangen (IV 257). Die absolute Erkenntnissart, die sowohl ihrem Gegenstande als ihrer Form nach absolut ist, ist also „ganz und gar

im Absoluten selbst, weder bloss von ihm ausgehend, noch aus ihm heraustretend, noch etwa in ihm endend" (IV 348).

Das Absolute, das mit dem absoluten Erkennen oder Wissen identisch ist, kann natürlich nicht „bewusstlos" genannt werden in einem Sinne des Worts, welcher das absolute Wissen als absolute Einheit des Denkens und Anschauens ausschliessen würde, — aber ebenso wenig „bewusst"; „denn alles Bewusstsein" [im eigentlichen Wortsinn] „beruht auf der relativen Einheit des Denkens und Seins, im Absoluten aber ist absolute Einheit" (V 377). Absolutes Bewusstsein kann also die absolute Einheit des Realen und Idealen oder des Seins und Bewusstseins nur genannt werden, insofern sie der Grund oder das Princip der idealen Seite der Welt oder des Bewusstseins ist, nicht insofern sie Grund der realen Seite der Welt oder des Seins ist; es liegt aber kein Grund vor, die absolute Einheit auf ihre Beziehung zur Bewusstseinsseite der Welt zu beschränken und ihre Kehrseite zu ignoriren, anstatt sie in ihrer allumfassenden Allgemeinheit zu nehmen (IV 256). „Erst dann werde ich glauben, dass Du sie wahrhaft an sich erkennest und die intellektuelle Anschauung von ihr habest, wenn Du sie auch von der Beziehung auf das Bewusstsein b e f r e i t haben wirst" (IV 256); um sich frei im Ocean des Absoluten zu bewegen und die unendlichen Tiefen und Höhen der Vernunft unmittelbarer zu erkennen, muss man die aus der Erfahrung aufgegriffene Beschränkung des absoluten Erkennens auf das Bewusstsein, als eine Enge untergeordneter Art, verlassen (IV 293), also anerkennen, dass das uneigentlich so genannte absolute Bewusstsein des Absoluten genauer bestimmt ein u n b e w u s s t e s a b s o l u t e s W i s s e n desselben ist.

Wenn Kant geleugnet hatte, dass der Mensch eine intellektuelle Anschauung oder einen intuitiven Intellekt besitze, so behauptet dem gegenüber Schelling mit Recht die Thatsache der intellektuellen Anschauung, und giebt Kant nur darin Recht, dass dieselbe nicht im menschlichen Bewusstsein anzutreffen sei, sondern im Unbewussten gesucht werden müsse. Im Bewusstsein ist immer nur ein Widerschein oder Gegenbild jener urbildlichen intellektuellen Anschauung, das objektivirte Resultat der unbewusst produktiven Geistesthätigkeit in mehr oder weniger sinnlicher Form; aber die ästhetische und wissenschaftliche intellektuelle Anschauung weisen unleugbar auf eine unbewusste intellektuelle Anschauungsthätigkeit als auf ihren psychologischen Grund zurück. Hätte Schelling diese Stellungnahme festgehalten und auf Grund derselben sowohl die ästhetische als auch die wissenschaftliche intellektuelle Anschauung genauer entwickelt, so wäre sein Standpunkt unanfechtbar geblieben; leider konfundirt er aber bei der Ausführung fortwährend die bewusste, gegenbildliche und die unbewusste, urbildliche intellektuelle Anschauung, indem er sich geberdet, als ob das wissenschaftliche philosophische Bewusstsein des Menschen im Stande wäre, die Schranken des relativen Bewusstseins zu überschreiten und das unbewusste absolute Wissen in sich hereinzuziehen. Nur so erklärt sich seine Behauptung, dass die Philosophie die urbildliche intellektuelle Anschauung oder das absolute Erkennen zu ihrem Organ habe, und sich dadurch von der in der Gegenbild-

lichkeit befangenen Kunst unterscheide. Diese Schelling'sche Verwechselung von bewusstem und unbewusstem Vorstellen ist ebenso maassgebend geworden für die Schopenhauer'sche Verwechselung der ästhetischen und absoluten Idee wie für die Hegel'sche Verwechselung von subjektivem und objektivem, menschlichem und absolutem Denken. Nur darum, weil Schelling seiner besseren Einsicht zum Trotz die dem Menschen immanente unbewusste intellektuelle Anschauung doch wieder im Widerspruch mit ihrer absoluten Unbewusstheit in das menschliche Bewusstsein als dessen unmittelbaren Inhalt hineinziehen will, nur darum bleibt seiner Lehre gegenüber der Kant'sche Protest gegen die intellektuelle Anschauung praktisch in Kraft, während derselbe bei Festhaltung der gemachten Unterscheidung seine Giltigkeit verliert.

Dasselbe, was in formeller Hinsicht intellektuelle Anschauung oder absolutes Erkennen ist, das ist in inhaltlicher Hinsicht Idee (IV 347), nämlich Einheit von Begriff und Anschauung, Allgemeinem und Besonderem, Unendlichem und Endlichem, Gattung und Individuum (IV 241—243, 347). Wie Kant „Idee" und „übersinnlicher Vernunftbegriff", so braucht Schelling „Idee" und „ewiger Begriff" noch als Wechselbegriffe (z. B. IV 226, 229, V 459), doch gewinnt die Idee bei ihm eine von der Kant'schen abweichende Bedeutung, da er gleich seinem Vorbild Giordano Bruno an Platon's Ideenlehre anknüpft. Die Vermittelung hierzu liefert ihm sein Satz, dass dieselben (unbewussten) Ideen, welche durch Vermittelung der (bewussten) ästhetischen Ideen in ihrer Vollkommenheit in der Kunst objektiv werden, ohne diese Vermittelung in unvollkommener Weise auch in den wirklichen Dingen objektiv werden (V 369, 480), also zugleich Urbilder oder hervorbringende Typen der wirklichen Naturerscheinungen sind (IV 223—224, 229). Wenn er aber behauptet, dass bei Platon die Ideen etwas andres als abstrakte Allgemeinheiten bedeuten und zeigen zu können glaubt, dass derselbe unter seinen Ideen gleich ihm die Einheit des Singulären und Universellen, der Anschauung und des Begriffs verstanden, obschon unausgesprochener Weise verstanden habe (IV 390), dann befindet er sich entschieden in einem historischen Irrthum.

Der Platonische Idealismus ist ein schlechthin abstrakter Idealismus und darum auch gänzlich unbrauchbar für die Aesthetik; Schelling hatte die richtige Tendenz, diesen Idealismus auf konkrete Anschauung statt auf Abstraktionen zu gründen, aber er blieb auf halbem Wege stehen, indem er die der Anschauung immanente Vernünftigkeit oder Intellektualität doch wieder als eine generell begriffliche, abstrakt gattungsmässige interpretirte. Indem so der Schelling'sche ästhetische Idealismus zwischen dem rein abstrakten Idealismus der Gattung und dem rein konkreten der Individualität in unklarer Schwebe blieb, hatte er einerseits sich schon principiell zu weit von Platon entfernt, um sich noch auf diesen berufen zu können, und doch andrerseits nicht weit genug von dem falschen Platonischen Ausgangspunkt entfernt, um die Erklärung des Schönen auf die absolut konkrete Wirklichkeit des Individuellen zu gründen; daher kommt es, dass ihm wie dem

Platon die Idee sich nicht mit dem idealen Inhalt des Daseins in kongruenter Weise deckt und in Eins fällt, sondern ein abstrakt gespenstiges Reich für sich mit eigner Schattenexistenz bildet, was dann auch, wenn auch in etwas anderem Sinne, abstrakter Idealismus zu nennen ist. Schelling selbst bezeichnet eine den konkreten Dingen anhaftende Schönheit als „konkrete Schönheit", und stellt dieser die keinen konkreten Dingen mehr anhaftende „Schönheit an sich selbst" als das Höhere gegenüber (IV 230), wodurch doch wohl die Bezeichnung „abstrakte Schönheit" für die leztere, der reinen Idee anhaftende Schönheit so gut wie gefordert ist, und die Bezeichnung „abstrakter Idealismus" für eine ästhetische Theorie gerechtfertigt scheint, welche die konkrete Schönheit in Kunst und Natur für eine untergeordnete Art hält und die wahre, abstrakte Schönheit über den Wolken in einem von aller konkreten Wirklichkeit abstrahirenden Ansichsein der Idee sucht.

Dieser abstrakte Idealismus Schelling's ist eine Folge aus dem Zusammentreffen seines abstrakten Monismus mit seinem absoluten Idealismus.

Aller abstrakte Monismus beruht auf einer Nichtunterscheidung von Wesen und Wirken im Absoluten, welche zwei falsche Schlüsse zur Folge hat: erstens den Schluss von der Untheilbarkeit seines Wesens auf die Untheilbarkeit seines Wirkens, oder von der Untheilbarkeit des Absoluten selbst auf diejenige seines Produktes, des Universums (V 388 Z. 13 u. 19—20), und zweitens den Schluss von der ausser allem Verhältniss zur Zeit stehenden Ewigkeit des absoluten Wesens auf eine ausser allem Verhältniss zur Zeit stehende Ewigkeit seines Wirkens oder Producirens oder seiner Akte (V 460, 376). Die Untheilbarkeit des absoluten Producirens und seines Produkts führt zur Leugnung einer wahrhaften Existenz des Endlichen, sei es im ideellen, sei es im reellen Sinne (IV 301), und zwingt zu der Annahme, dass alle (ideellen) Möglichkeiten im Absoluten und seinem Produciren zugleich (reelle) Wirklichkeiten seien (V 375, 622). Die zeitlose Ewigkeit des Producirens hebt den Begriff der Thätigkeit im Absoluten auf, indem sie ihn mit der zeitlosen, veränderungslosen Ruhe identificirt (IV 305, 303, V 622), und lässt für die Erklärung einer zeitlich wandelbaren Welt der Vielheit nur den Rückgang auf den trübenden Schein der sinnlichen Anschauungsformen der subjektiven Auffassung übrig (IV 314, 320), womit bekanntlich das Problem nur verschoben, nicht gelöst ist.

Der absolute Idealismus besteht darin (IV 257), dass der Unterschied des Realen und Idealen auf einen Unterschied innerhalb der Sphäre des Begriffs (IV 284), also auf einen bloss ideellen Unterschied reducirt wird (IV 291). Die Wahrheit, dass Erkennen und Sein in der Welt (oder Bewusstsein und Dasein) nur Reflexe aus dem nämlichen, in sich einen und ungetheilten Absoluten sind (IV 304), wird hiermit zu der unwahren, abstrakt-monistischen Ansicht entstellt, dass im Absoluten Erkenntnissfunktion und Wesen identisch seien (IV 303), und dass im Universum die blosse Erkenntnissfunktion des Absoluten für sich allein schon hinreiche, um *eo ipso* das Sein zu setzen (IV 324). Die Gleichsetzung des Idealen mit der Form, des Realen mit dem Wesen (IV 322) zeigt, dass Schelling den

wahren Begriff des Realen noch gar nicht erfasst hat; nur dadurch wird es ihm möglich, den absoluten Idealismus zum Panlogismus fortzubilden (IV 114—116, 301), und so seinem Freunde Hegel den principiellen Standpunkt für die Ausbildung seines Systems zu liefern. Schelling's eigne weitere Entwickelung knüpft gerade daran an, dass ihm der wahre Begriff des Realen im Willen aufging, und er sich nunmehr genöthigt sah, über die Einseitigkeit des absoluten Idealismus und Panlogismus hinwegzuschreiten.

Der abstrakte Monismus schiebt den Schein der Vielheit und der zeitlichen Veränderung in der Welt der sinnlichen Trübung durch die subjektive Auffassung zu, aber er kann sich doch der Anerkennung nicht verschliessen, dass irgend welche innere Mannichfaltigkeit im Absoluten auch abgesehen von dem durch die subjektive Auffassung hinzugebrachten Schein schon vorhanden sein müsse, damit letzterer nur irgend wie erklärlich werde. Der absolute Idealismus giebt nun das Auskunftsmittel an die Hand, diese innere Mannichfaltigkeit im Absoluten als eine bloss ideale gelten zu lassen, welche, sofern sie zugleich real ist, doch eine andre, und zwar höhere, Art der Wirklichkeit konstituirt als die uns bekannte der sinnlichen Erscheinungswelt. Es wird also dem sinnlichen Universum ein ideales Universum als unmittelbares Produkt der absoluten Produktivität übergeordnet (V 376), während das sinnliche Universum nur der verworrene Widerschein jenes in der subjektiven Auffassung ist (IV 320). Dieses ideale Universum muss nun nach abstrakt monistischen Grundsätzen ein untheilbar eines (V 388), ausser allem Verhältniss zur Zeit stehendes (V 376), ewiges unveränderliches (IV 314), alle Möglichkeiten erschöpfendes (V 622) sein; es ist das transcendente Reich der Ideen, oder vielmehr, als untheilbare Einheit gefasst: die Eine Idee (IV 243), oder die Idee schlechthin, die Form aller Formen, welche mit dem Wesen eins ist (IV 313), die Idee aller Ideen, welche Gott gleich ist (IV 320), und doch erst an ihm producirt ist, deshalb bildlich genannt: der eingeborne Sohn Gottes (IV 327). Dieses abstrakte Ideenreich soll nun als das absolut Ideale zugleich das absolut Reale sein, während die sogenannte gemeine Wirklichkeit blosser Schein, also eigentlich Nichtwirklichkeit ist; wer sich noch nicht zu diesem Punkte erhoben hat, „ist weder des philosophischen noch des poetischen Sinnes fähig“ (V 391). „Das wahre Sein ist nur in der Idee, hinwiederum aber ist die Idee auch die Substanz und das Sein selbst.“ (IV 303). Wie es die endlichen Dinge, die mit den endlichen Begriffen identisch sind, anfangen, sich aus ihrer Gliedschaft in der Einen Idee abzusondern (IV 284), zu selbstständigem Dasein loszureissen und die Idee mit in die Zeitlichkeit herabzuziehen (IV 261), bleibt unter diesen Voraussetzungen ganz unverständlich, abgesehen davon, dass mit solcher Losreissung des Endlichen dann doch eine Existenz ausser dem Absoluten im Widerspruch mit den Grundsätzen des abstrakten Monismus statuirt würde, und die Vielheit des Daseins aufhören würde, blosser Sinnenschein der subjektiven Auffassung zu sein.

An diesem abstrakt-idealen Universum mit seiner fingirten Realität haftet nun die wahre, d. h. die abstrakte Schönheit, welche zugleich

die ewige Schönheit oder die Schönheit an sich selbst ist (IV 225). Die Sinnenwelt ist nur die in die Zeitlichkeit herabgezogene Idee, d. h. ein zeitliches Abbild der Idee, der konkrete Cirkel ein Abbild des ewigen Begriffs oder der Idee des Cirkels (V 377), die Erde ein Abbild der Idee der Erde (IV 224)*). Darum ist auch die Schönheit der unvollkommenen, endlichen, zeitlichen, vergänglichen Dinge nur eine unvollkommene, abbildliche Schönheit, während die urbildliche Schönheit der Idee oder des idealen, ewigen Universums die absolute Sohönheit selbst ist (V 385). Die Ideen sind soweit nicht etwa bloss schöner als die Dinge, sondern sie sind das allein Schöne (IV 226), das absolut Schöne, wie das absolut Wahre, und alles Hässliche besteht wie der Irrthum und das Falsche in einer blossen Privation, die nur zur zeitlichen Betrachtung der Dinge gehört (V 386). Wenn Ideales und Reales sich wie Vorbild und Gegenbild verhalten (IV 249), so kann wahrhaft absolut und wahrhaft schön nur ein solches Urbild sein, welches nicht bloss Vorbild ist und den Gegensatz zu diesem, d. h. das Gegenbild in einem andern (z. B. dem Abbild) hat oder hervorbringt, sondern Vorbild und Gegenbild wie Seele und Leib in sich vereint (IV 316); die Idee aber schliesst eben Idealität und Realität, Vorbild und Gegenbild in sich als begrifflichen Gegensatz und sachliche Einheit (IV 249) und ist darum als absolute Identität beider die absolute oder urbildliche Schönheit im Gegensatz zu der bloss relativen Einheit des Idealen und Realen in den abbildlichen Dingen und ihrer bloss relativen unvollkommenen Schönheit (V 385). Das ideale ewige Universum im Absoluten ist also das absolute Kunstwerk Gottes (V 385), und insofern die absolute Schönheit dieses idealen Universums Quelle der Natur- und Kunstschönheit ist, muss Gott die Quelle aller Schönheit heissen (V 386).

Giebt man einer Kritik Raum, welche die Realität der Idee ausserhalb und jenseits der mit Unrecht zum Schein herabgesetzten realen Welt der Individuation für eine blosse Phantasmagorie erklärt, so fällt auch der Anspruch der Idee auf Schönheit weg, weil sie zu einem blossen Vorbild wird, das sein Gegenbild nicht in sondern ausser sich hat; erkennt man eben in der realen Welt selbst jene absolute Identität des Ideellen und Reellen verwirklicht, welche Schelling in Wolkenkukuksheim sucht, dann ist auch nur hier, in der konkreten Wirklichkeit, die wahre Schönheit zu suchen, welche dann aber keine abstrakte mehr, sondern eine konkrete ist. Im letzteren Fall ist aber auch das Ewige nicht mehr als solches konkret geworden, sondern im Zeitlichen; es hat dann keinen Sinn mehr, das zeitliche Dasein der Schönheit zu leugnen (IV 225) und dem Ewigen jedes Verhältniss zur Zeit abzusprechen, auch da, wo es mitten in der Zeit steht (V 376);

*) Das Verhältniss des Abbilds zum Urbild ist an Unklarheit das Gegenstück zu der „Losreissung" des Wirklichen und Einzelnen von dem Einen, absoluten Wesen; beide heben die von Schelling doch eigentlich angestrebte Immanenz des absoluten Wesens in der Erscheinung auf. Hier bietet also der Schelling'sche Idealismus eine offenbare Blösse, und Solger war im guten Recht, an diesem Punkte mit seiner Kritik einzusetzen, da es ihm vor Allem darauf ankam, mit der pantheistischen Immanenz Ernst zu machen.

ebensowenig Sinn hat es dann ferner, das wahre Erkennen nur in einem von aller Zeit unabhängigen, auf die Zeit gar keinen Bezug nehmenden Erkennen zu suchen und jeder auf das zeitliche Dasein der Dinge bezüglichen Erkenntniss nur einen untergeordneten Werth zuzuschreiben (IV 221). Streicht man das abstrakte Reich an sich seiender Ideen, das „ewige Universum" als ein leeres Hirngespinst hinweg, so bleibt dem absoluten Erkennen gar kein andrer Weg zur Entfaltung der unendlichen in ihm schlummernden Möglichkeiten als der Eintritt in den zeitlichen Process, und das unmittelbare Wirklichsetzen des jeweiligen absoluten Vorstellungsinhalts ist dann der jeweilige Zustand des realen Universums selbst. Hierbei würde der Satz des absoluten Idealismus, dass die Idee die Substanz und das Sein selbst aller Dinge sei (IV 303) gewahrt bleiben, mit der Einschränkung, dass zur Realisirung der jeweiligen actuellen Idee das Hinzukommen des absoluten Willens unentbehrlich ist, und es würde nur die falsche Ueberspannung des abstrakten Idealismus beseitigt, dass die Idee irgendwo anders ihre Reälität finde, oder zur Einheit des Idealen und Realen gelange, als in der so entstandenen wirklichen Welt.

In Schelling's absolutem Idealismus, wo die Welt der Wirklichkeit noch ein bloss subjektiver Schein ist, erscheint die Construktion eines „ewigen Universums" als einer, wenn auch noch urzeitlichen, so doch wenigstens objektiven Welt, als ein Fortschritt gegen den reinen abstrakten Monismus; in Schelling's letztem System, wo Raum und Zeit aufgehört haben, blosse Formen der subjektiven Anschauung oder des sinnlichen Scheines zu sein, und ebensogut zu Formen der wirklichen Welt und ihres geschichtlichen Processes geworden sind (X 313—324), findet jenes ewige Universum aus abstrakten Ideen neben dem wirklichen Universum keinen Platz mehr. Schelling hätte darum sehr wohl in seinem letzten System die angegebene Berichtigung und Umbildung mit seiner Aesthetik vornehmen können, wenn nicht seine rasch abnehmende Produktionskraft ihn an solchem Unternehmen gehindert hätte; freilich würde auch dann, wenn diess Hinderniss nicht gewesen wäre, die immer stärkere Ausprägung seiner mythologischen und theosophischen Liebhabereien ihn auch auf diesem Gebiet nach der verkehrten Seite hin gedrängt haben.

„Das Absolute an und für sich bietet keine Mannichfaltigkeit dar, es ist insofern für den Verstand eine absolute bodenlose Leere. Nur im Besonderen ist Leben. Aber Leben und Mannichfaltigkeit, oder überhaupt Besonderung ohne Beschränkung des schlechthin Einen, ist ursprünglich und an sich nur durch das Princip der göttlichen Imagination, oder in der abgeleiteten Welt nur durch die Phantasie möglich, die das Absolute mit der Begrenzung zusammenbringt und in das Besondere die ganze Göttlichkeit des Allgemeinen bildet. Dadurch wird das Universum bevölkert, nach diesem Gesetz strömt vom Absoluten, als dem schlechthin Einen, das Leben aus in die Welt; nach demselben Gesetz bildet sich wieder in dem Reflex der menschlichen Einbildungskraft das Universum zu einer Welt der Phantasie aus, deren durchgängiges Gesetz Absolutheit in der Begrenzung ist" (V 393). So ist jedes Besondere für sich wieder das

Ganze (V 389, 393), oder die Partialideen sind auch als besondre wieder mikrokosmische Universa (V 389, 390). Die (besondere oder Partial-) Idee kann danach auch definirt werden als das Absolute, angeschaut in den besonderen Formen, so dass das Absolute dadurch nicht aufgehoben wird (V 370); die Idee der Pflanze ist die absolute Idee oder Form oder das ideale Universum in Gestalt der Pflanze, die Idee des Thieres dasselbe in Gestalt des Thieres, und jene Partialideen sind nur dadurch möglich, dass sie die Fülle der Einheit in sich aufnehmen können (IV 395). Was der Art, wie die besonderen Partialideen in der Einen absoluten Idee beschlossen sind, am nächsten kommt, ist die Art, wie die einzelnen Theile im Organismus zum Ganzen verbunden sind; kein Theil ist als einzelner gesetzt, sondern nur in seiner Gliedschaft am Ganzen, und doch ist er ideell etwas Einzelnes und relativ Selbstständiges (IV 250), welches in seinem Verhältniss zu seinen Theilen das Verhältniss des Ganzen zu ihm wiederholt und darin ebensosehr Abbild des Ganzen ist, als es aus sich und seinen unverkennbaren Beziehungen zum Ganzen das Ganze erschliessen lässt, also ideell in sich trägt. So ist beispielsweise die Partialidee der Erde nur ein Theil der absoluten Idee, aber sie enthält wiederum in sich die Ideen aller in der Erde enthaltenen oder auf ihr zum Dasein kommenden Dinge und Individuen (IV 224).

In der Wirklichkeit werden nach Schelling die Ideen nur in unvollkommener Weise objektiv, in der Kunst dagegen in vollkommener Weise (V 369), und zwar dadurch, dass sie zu Göttern werden. Die „realen, lebendigen und existirenden Ideen sind die Götter“ (V 370); „was für die Philosophie Ideen sind, sind für die Kunst Götter, und umgekehrt“ (V 391). Ideen und Götter verhalten sich demnach wie reine intellektuelle Anschauung und ästhetische (intellektuelle) Anschauung; wie die Ideenwelt der alleinige Inhalt der ersteren, so muss die Götterwelt der alleinige Inhalt oder Stoff der letzteren sein (V 451). Das Grundgesetz der Götter ist die Einheit von Absolutheit und Begrenzung; jeder Gott hat besondere Eigenschaften, die ihn beschränken und ihre entgegengesetzten ausschliessen, und dennoch empfängt innerhalb dieser Begrenzung jede besondre Göttergestalt in sich die ganze Göttlichkeit (V 391—392). Schelling spricht hiermit den Grundgedanken des Henotheismus aus, aus welchem auch die hellenische Götterwelt entsprungen ist, die er bei seiner Deduktion allein im Auge hat; er verkennt aber, dass dieser Gedanke einen Widerspruch in sich trägt, einen Widerspruch, an welchem eben das Heidenthum zu Grunde gehen musste und zu Grunde gegangen ist. Das oben angeführte Gleichniss vom Verhältniss des Ganzen und der Theile im Organismus besagt viel weniger als „Einheit von Begrenzung und Absolutheit“, besagt aber genug für das ästhetische Bedürfniss, und besagt es in widerspruchsloser Form. Weil nur im Hellenenthum die Götter mit den ästhetischen Ideen einigermaassen (obwohl bei weitem nicht vollständig) zusammenfallen, so überschätzt Schelling in maassloser Weise die hellenische Plastik, in welcher diese Koïncidenz am augenfälligsten ist, und stellt sie nicht nur über die Malerei, sondern geradezu in das Centrum aller Künste (V 570—571, 609, 617—625).

So wenig Schelling darin Recht hat, dass das Grundgesetz aller Götterbildungen das Gesetz der Schönheit ist (V 397—398), ebensowenig darin, dass die Götterwelt den Inhalt oder Stoff der Kunst erschöpft. Um das in dieser Bestimmung steckende Zuwenig zu verdecken, greift Schelling zu den gewaltsamsten Mitteln, indem er die Götterwelt mit der Mythologie identificirt, und dann in aller echten Kunst Mythologie findet.

Das Ganze der Götterdichtungen ist die Mythologie (V 405), ein Werk des Menschengeschlechts als einheitlichen Individuums*), nicht etwa ein Werk eines Einzelnen oder der Gattung als einer Summe von Einzelnen (V 414). „Die realistische Mythologie hat ihre Blüthe in der griechischen erreicht, die idealistische sich im Lauf der Zeit ganz in das Christenthum ergossen“ (V 424); „in der Mythologie der ersten Art wird das Universum angeschaut als Natur, in der andern als Welt der Vorsehung oder als Geschichte“ (V 453). „Wie in der Mythologie der ersten Art die Naturgötter sich zu Geschichtsgöttern bildeten, so müssen in der andern Art die Götter aus der Geschichte in die Natur, und also aus Geschichtsgöttern zu Naturgöttern sich bilden“ (V 457). „Nicht wir wollen der idealistischen Bildung ihre Götter durch die Physik geben. Wir erwarten vielmehr ihre Götter, für die wir, vielleicht noch ehe sie in jener ganz unabhängig von dieser sich gebildet haben, die Symbole schon in Bereitschaft haben. Diess war der Sinn meiner Meinung, inwiefern ich behauptete, dass in der höheren spekulativen Physik“ [Naturphilosophie] „die Möglichkeit einer künftigen Mythologie und Symbolik zu suchen sei“ (V 449). Diese letzte Durchdringung von Natur und Geschichte muss in einem letzten Epos erfolgen, das, wie ein neuer Homeros oder Zusammenfüger, die ganze Bestimmung der Kunst und der Philosophie zugleich erfüllt (V 457, 449, III 629).

Die idealistische Mythologie kann ebensowenig an das Absolute, „den ewigen und unsichtbaren Vater aller Dinge“ (IV 252) anknüpfen, als an die „breiartige“, naturlose und leiblose Masse der Engel (V 436—437); beide bekommen erst in der Kirche ihren sichtbaren Leib (V 434, 436). Das Mythologische in der Kirche ist ihre providentielle Geschichte, von der Geschichte Christi und der Apostel herab durch die Legende, die Märtyrer- und Heiligengeschichte bis zum romantischen Wunderbaren (V 439); nur der Katholicismus lebte frei und ungezwungen in dieser mythologischen Welt (deshalb wird Calderon von Schelling über Shakespeare gestellt — V 439, 725—726), während im Protestantismus diese Mythologie, ebenso wie die griechische oder nordische, zu einer künstlichen Draperie, zum Gegenstand eines äusserlichen und formellen Gebrauchs herabgesunken ist (V 443). Der Künstler, der in seiner Zeit und seinem Volke keine lebendige Mythologie vorfindet, muss sich eine solche schaffen, insbesondere der Epiker, da ohne Mythologie das Epos undenkbar ist (V 445, 654); so Dante, „das grösste Individuum der modernen Welt“, so Shakespeare (Falstaff, Lear, Macbeth), so Cervantes (Don Quixote,

*) Hier steckt die Wurzel von Vischer's „allgemeiner Phantasie“.

Sancho Pansa), so Göthe im Faust (V 445—446), ja sogar schon Aristophanes, welchem das öffentliche Leben im Staat zur Mythologie wurde (V 714), und nicht minder der moderne Romanschriftsteller, welcher in seinem Roman einen Spiegel der Welt, der doch seines Zeitalters, und damit eine partielle Mythologie liefern soll (V 676). Es liegt auf der Hand, dass es sich bei Typen wie Falstaff und Sancho Pansa ebenso wie bei der aristophanischen Komödie und dem modernen Roman um einen groben Missbrauch des Wortes Mythologie handelt. Aber auch schon bei der christlichen Märtyrer-, Heiligen- und Wunder-Legende bedeutet Mythologie etwas specifisch anderes als Götterdichtung, und doch hatte die „Götterwelt“ nur darum mit der „Mythologie“ vertauscht werden können, weil und insofern die letztere als „das Ganze der Götterdichtung“ definirt war. Apostel und Märtyrer sind ebensowenig Götter wie Falstaff und Sancho Pansa, also auch nach Schelling's Grundsätzen ebensowenig brauchbar zum Inhalt von Kunstwerken; der einzige Gott des Christenthums, der Absolutheit und Begrenzung vereinigt, ist Christus, also müsste sich die christliche Kunst in ihm erschöpfen, wenn es wahr wäre, dass die Ideen in der Kunst nichts anderes als Götter sind. Leider hat sich auch Hegel noch durch Schelling's Philosophie der Kunst zu sehr in der Richtung beeinflussen lassen, die schöne hellenische Götterwelt in ihrer plastischen Ausgestaltung und die malerische Darstellung der christlichen Legende zu überschätzen, und die Kunst in einer Weise zu definiren, welche strenggenommen von ihr nichts übrig lässt, als diese beiden Seiten. In der That ist aber die mythologische Kunst nur die dem abstrakten Idealismus, d. h. einer abgesondert für sich ausserhalb der Wirklichkeit existirenden Ideenwelt gemässe Kunst, wogegen der konkrete Idealismus nur den Vorläufer einer Kunst in ihr zu .erblicken vermag, welche das Göttliche in der lebendigen Wirklichkeit (anstatt in erträumten Phantasiebildern) wiederzufinden und darzustellen weiss.

Der Begriff des Kunstschönen gliedert sich bei Schelling in vier Paare von Gegensätzen. Das Genie, oder „die Idee des Menschen in Gott“, oder „das Wesen oder das Ansich des Menschen selbst, welches in der Seele und dem Leib objektiv wird und demnach der Seele unmittelbar vereinigt ist“ (V 459), kann nicht mehr aus sich herausbringen, als mit dem ewigen Begriff seines eigenen Wesens in Gott verbunden ist (V 460); sein Produciren zeigt zwei untrennbar verbundene Seiten, je nachdem es sich auf die Invention (des Inhalts) oder auf die (Ausarbeitung der) Form bezieht, und heisst in ersterer Hinsicht Poesie, in letzterer Kunst (V 461). Jede der beiden Seiten ohne die andere ist ohne Werth; der poetische Gehalt wird durch die bewusstlose, die kunsttechnische Form durch die bewusste Thätigkeit herzugebracht (III 618). Diese Unterscheidung schliesst sich noch eng an Kant an, und ändert nur die Bezeichnungen, indem für Geist „Poesie“, und für Geschmack und Technik „Kunst“ gesetzt wird.*) Nun geht Schelling aber von diesem Gegensatz weiter und

*) Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass die Bezeichnungen Kant's den

behauptet, dass diesem Gegensatz im subjektiven Produciren des Genies ein anderer Gegensatz im objektiven Kunstwerk entspreche, der des Erhabenen und Schönen (V 470, 461). Die Poesie soll sich also zur Technik verhalten, wie das Erhabene zum Schönen; wenn das richtig wäre, so würde alle Schönheit auf formale Schönheit beschränkt und alle inhaltliche Schönheit auf Erhabenheit des Inhalts zurückgeführt, — ein ganz schiefer Einfall.

Nun fügt Schelling noch zwei weitere Gegensatzpaare hinzu, indem er innerhalb jeder der beiden Seiten des ersten Paars neue Unterschiede aufsucht; in der Poesie für sich betrachtet soll der entsprechende Gegensatz der des Naiven und Sentimentalen sein, in der Kunst für sich betrachtet derjenige von Stil und Manier (V 470, 474). Indessen bemerkt Schelling selbst, dass diese Gegensätze nur subjektive Bedeutung haben, insofern es schon eine Subjektivität ist, das Absolute als naiv, d. h. als nicht sentimental zu bezeichnen (V 473, 478), und die Manier doch schliesslich nur ein verfehlter, nicht erlangter (oder entarteter) Stil ist (V 474); diese Gegensätze können also nicht mit den vorhergehenden, objektiv begründeten auf eine Stufe gestellt werden. Manier ist immer blosse Kunst ohne Poesie, also unechte Kunst, und die sentimentale Kunst, die stets aus einem Unvermögen an bewusstloser Produktivität, also aus einem Mangel an Poesie entspringt, drängt eben dadurch in die Manier hinein (V 479). Ganz verfehlt ist Schelling's dialektisches Spiel mit den Begriffen endlich und unendlich und sein Bestreben, diese sowie viele andre Gegensätze aus der Einbildung des Unendlichen in's Endliche, beziehungsweise aus der Einbildung des Endlichen in's Unendliche abzuleiten (vgl. V 422, 430, 452—453, 455, 461, 618 u. a. m.); dies zeigt sich schon an den schwankenden und widersprechenden Ergebnissen, die bei diesem Spiel herauskommen, derentwegen sogar der Herausgeber der sämmtlichen Werke im Vorwort zum Vten Bande (S. XIII—XVI) eine lahme Entschuldigung für angezeigt hält.

Schelling's Vorlesungen über Philosophie der Kunst haben das Verdienst, zum ersten Mal auf das Problem der Gliederung der Künste und auf die philosophische Bearbeitung des Schönen in den verschiedenen Künsten gründlich einzugehen, während Kant diese Fragen auf einigen Druckseiten mehr gestreift als erörtert hatte; sie liefern dadurch für Hegel's weitere Verarbeitung des Gegenstandes eine werthvolle Grundlage. Viele schätzbare literarische Urtheile, die zu seiner Zeit Muth und Selbstssändigkeit erforderten, sind darin eingeflochten, und der Werth der Leistung würde in dieser Hinsicht noch höher stehen, wenn nicht ein mystisch-romantischer Katholicismus sich trübend einmischte. Es ist der erste Anlauf dazu, die philosophischen

Vorzug verdienen; denn wenn man von einem Bilde sagt, es sei poetisch, oder es sei Poesie darin, so ist das doch ein ganz uneigentlicher, übertragener Wortgebrauch, welcher weiter nichts sagen will, als dass diejenige leichtere Erkennbarkeit des geistigen Gehalts im Kunstwerk, wie wir sie mehr als in andern Künsten in der mit Worten operirenden Poesie gewöhnt sind, und speciell die Verdeutlichung einer in verschiedene Zeitmomente sich ausziehenden Begebenheit, wie sie unmittelbar fast nur von der Poesie gegeben werden kann, annähernd auch in dem Bilde zu finden sei.

Principien der Aesthetik zu einem ästhetischen System auszubilden; die höchst ungleichmässige Durchführung kann bei Vorlesungen, die vom Autor nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren, demselben nicht zum Vorwurf gemacht werden. Sein wichtigstes Verdienst aber dürfte darin zu suchen sein, erstens dass er die Kunst von jeder Dienstbarkeit gegen die Sittlichkeit loslöste, sie auf eigne Füsse stellte und ihren selbstständigen unendlichen Werth anerkannte, und zweitens, dass er den von Kant inaugurirten ästhetischen Idealismus auf den metaphisischen Idealismus gründete und den engen untrennbaren Zusammenhang beider nachwies. Gegen alle diese Verdienste fällt es wenig in's Gewicht, dass er doch wieder die zuerst wohl unterschiedene metaphysische übersinnliche und die ästhetische sinnliche Idee konfundirte, dass er in dem abstrakten Idealismus einer für sich seienden Ideenwelt befangen blieb, und dass er in der Kunstphilosophie principiell in mythologische Verirrungen gerieth. Diese Irrthümer auszuscheiden, hätte seinen Nachfolgern, die auf seinen Schultern standen, nicht schwer werden sollen; aber bis zu Hegel und Trahndorf hin wurde diese Aufgabe nicht richtig erfasst.

Unter den unmittelbaren Schellingianern war in der Aesthetik wohl Ast der einflussreichste („System der Kunstlehre, oder Lehr- und Handbuch der Aestethik" 1805; „Grundriss der Aesthetik" 1807). In seinen allgemeinen ästhetischen Betrachtungen knüpft Ast leider an die unfruchtbarste Seite der Schelling'schen Aesthetik, an den Begriff der Ineinsbildung oder Harmonie des Unendlichen oder Endlichen, an und giebt demselben dadurch eine eigenthümliche Wendung, dass er die Seite des Unendlichen als das Erhabene im Schönen, die Seite des Endlichen als das Reizende oder Angenehme im Schönen, die Eintracht beider aber als die Anmuth bezeichnet (§ 44—48). Die Bedeutung seiner Aesthetik liegt nicht in der stark verstiegenen spekulativen Einleitung (S. 1—58), sondern in seiner Kunstlehre (S. 59—320), durch welche er in vielen Punkten fördernd, bahnbrechend und anregend auf seine Nachfolger gewirkt hat. Von den sonstigen Schellingianern dürfte noch Johann Jakob Wagner zu erwähnen sein, dessen „Dichterschule" 1840 in erster und 1850 in zweiter Auflage erschien. Die hier gegebene Poetik wurde erst 1855 zur Kunstlehre erweitert, als Adam aus Wagner's Vorträgen und handschriftlichem Nachlass unter andern Werken auch eine „Aesthetik" herausgab. Auch wenn der Inhalt dieses Bändchens von 116 Seiten bedeutender gewesen wäre, würde er nach den Werken Hegel's, Trahndorff's, Schleiermacher's, Deutinger's und Vischer's ohne Einfluss geblieben sein. Die allgemeine ästhetische Einleitung von 29 Seiten bietet nichts Eigenthümliches als eine ganz verfehlte Anwendung der Kategorientafel auf die Aesthetik. Auch für die Förderung der ästhetischen Specialprobleme hat Wagner nichts geleistet, während wir auf Ast noch öfter zu sprechen kommen werden.

b. Schopenhauer.

Schopenhauer's Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" enthält in seinem ersten i. J. 1818 erschienenen Bande seine

ästhetischen Ansichten in hinreichender Ausführlichkeit, während der i. J. 1844 erschienene zweite Band desselben Werkes, sowie der zweite Band der 1851 erschienenen „Parerga und Paralipomena“ nur Wiederholungen und unerhebliche Nachträge darbieten*). Dass Schopenhauer die Schelling'sche Philosophie überhaupt gekannt hat, geht aus seinen öfteren, theils lobenden, theils tadelnden Hinweisen auf dieselbe hervor; im Besonderen citirt er schon in der i. J. 1813 erschienenen ersten Auflage seiner Schrift „Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ (S. 55), den i. J. 1809 erschienenen ersten Band von Schelling's philosoph. Schriften, in welchem u. a. auch die Rede „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur“ wieder abgedruckt ist. Dass er das „System des transcendentalen Idealismus“ gekannt hat, ist mir deshalb nicht wahrscheinlich, weil er in diesem Falle wohl schwerlich unterlassen hätte, von Schelling's Begriff der unbewussten Geistesthätigkeit für seinen blinden, d. h. bewusstlosen, aber doch gleichsam mit unbewusster Intelligenz handelnden Willen ausgiebigen Gebrauch zu machen. Dagegen ist schwer zu glauben, dass er das im Anfang dieses Jahrhunderts viel gelesene und viel citirte Gespräch „Bruno“ nicht gekannt haben sollte, weil, wie sich sogleich zeigen wird, die Schopenhauer'schen Grundansichten über intellektuelle oder transcendentale Anschauung und Idee durchaus mit denen Schelling's übereinstimmen.

Schopenhauer erörtert zunächst die Vorbedingung der ästhetischen Anschauung, die Interesselosigkeit oder Freiheit von subjektiven Willenszwecken, indem er Kant's Darlegungen über das interesselose Wohlgefallen frei reproducirt. Auch ihm gelten „interessant sein“ und „Beziehung zum Willen haben“ als Wechselbegriffe (I 208, 219); durch die Befreiung von der Dienstbarkeit des Willens und seiner realen Interessen gewinnt die Erkenntniss erst jene Absichtslosigkeit (P. 450) und Unbefangenheit, welche sie befähigt, zum treuen Spiegel der Objekte zu werden (P. 449), d. h. sich in weiblicher Passivität der zeugenden und befruchtenden Thätigkeit der Objekte hinzugeben (P. 460). Dass nun ein solcher Zeugungsakt zu Stande komme, hängt von verschiedenen Bedingungen meist physiologischer Art ab (II 424); immerhin ist Schopenhauer sich darüber klar, dass die Aufhebung der Dienstbarkeit des Intellekts von den subjektiven Interessen des Willens nur eine Bedingung oder Vorbedingung für das Zustandekommen der ästhetischen Anschauung, nicht schon diese selbst ist (I 230, II 422, P. 449). Leider kommt auch er nicht über Kant's Irrthum hinaus, mit den realen Willensinteressen alle Beziehung zum Willen überhaupt zu verwerfen. Nicht nur bei der Ausführung des Kunstwerks ist ein Zweck vorhanden (P. 451), sondern schon bei seiner ersten Conception, wenn auch der Zweck dabei mehr oder minder absichtslos (P. 450) d. h. unbewusst ist. Die subjektiven Willenszwecke (P. 450) müssen einem objektiven Zweck weichen, in welchen der Künstler seinen ganzen wahren Ernst setzt, und dem er

*) Ich bezeichne in den Citaten den I. und II. Band des Hauptwerks mit I und II, den zweiten Band der Parerga mit P.

sein persönliches Wohl opfert (II 438), was doch wohl ohne volle Betheiligung des Willens nicht möglich ist. Es fehlt eben Schopenhauer ebenso wie Kant an dem deutlichen Begriff des ästhetischen Scheins, obwohl er denselben mitunter streift; so z. B. in der Bemerkung, dass die Schönheit einer schönen Aussicht erst dann hervorspringt, wenn wir dieselbe bloss als Gehirnphänomen (d. h. abstrahirt von der transcendentalen Realität der Erscheinung als blossen Schein) in Betracht nehmen (II 459), oder in der andern Bemerkung, dass die Kunst nicht die Affektionen des Willens, Schmerz und Behagen selbst, sondern nur deren vorstellungsmässige Substitute oder Bilder erregen dürfe (II 514), oder in der dritten Bemerkung, dass es dem Kunstwerk wesentlich sei, offenbar und augenfällig die Form ohne alle Materie zu geben (P. 454).

Unter Form versteht Schopenhauer den Gegensatz der Materie, also auch Farbe, Glätte, Textur, kurz alle Qualität (P. 455), also den ganzen Schein des Gegenstandes ohne seine Materialität oder Existenz; dass aber dieser Begriff des ästhetischen Scheins bei ihm unfruchtbar bleibt, zeigt sich darin, dass er ebenso wie Kant, auch die anhängenden Künste, welche nicht ästhetischen Schein geben, sondern die materiell existirenden Objekte schön zu gestalten suchen (wie Wasserkunst, Gartenkunst u. s. w.), ohne Unterscheidung mit unter den Künsten aufzählt (I 257). Dagegen erklärt er ausdrücklich seinen Gegensatz gegen Kant's subjektive formale Zweckmässigkeit ohne Zweck, und stützt gleich Schelling (IV 224) den Begriff der Schönheit auf die in der Form sich offenbarende innere oder immanente Zweckmässigkeit (II 473, P. 459—460). Die Naturschönheit ist darum unvollkommen, weil jeder Organismus seinen immanenten Zweck oder seine Idee nur darstellt nach Abzug des Theiles seiner Kraft, welche auf Ueberwältigung materieller Widerstände verwendet wird (I 177); die Kunstschönheit kann eben darum vollkommner sein als die Naturschönheit, weil sie (die nur mit ästhetischem Schein zu thun hat) den immanenten Zweck oder die Idee rein, d. h. mit Auslassung jener in der Naturwirklichkeit störenden Zufälligkeiten, darstellen kann (I 230, 262, vgl. P. 459—460).

Zu der Interesselosigkeit der Anschauung als zu der subjektiven Vorbedingung muss also noch eine objektive Bedingung hinzukommen, damit die ästhetische Anschauung zu Stande komme; dieses objektiv Hinzukommende ist eben derjenige inhaltliche Bestandtheil des sinnlichen Anschauungsaktes, ohne welchen er keine ästhetische Anschauung wäre, die ästhetische Idee. Der Genuss, welchen die ästhetische Anschauung gewährt, hat demgemäss nach Schopenhauer gleichfalls eine subjektive und eine objektive Seite, von denen je nach der Beschaffenheit des Gegenstandes bald die eine, bald die andre überwiegen kann (I 230). Da nach Schopenhauer alle Lust nur negativ, Aufhebung eines Schmerzes ist, so begreift man, wie er dazu kommen konnte, auch in der vorübergehenden Befreiung von der Dienstbarkeit des Willens, wie sie mit der ästhetischen Anschauung verknüpft ist, die eine, nämlich subjektive Seite der ästhetischen Lust zu suchen (P. 448); überall, wo das Individuum vom Objekt auf seine eigene Stimmung zurückgewiesen wird,

erklärt Schopenhauer den ästhetischen Genuss aus dieser subjektiven Gemüthsbefreiung (I 250—251, 255, 258, II 421), wogegen ich in der Geistesruhe und Beschwichtigung der realen Schmerzen und Qualen (I 230—233) nur eine ausserästhetische accidentielle Nebenwirkung des Schönen erblicken kann. Je höhere Stufen der Idee in dem Objekt sich darstellen, desto mehr überwiegt auch nach Schopenhauer die objektive Seite der Freude am Schönen (I 260), welche in der Versenkung des Geistes in die Mannichfaltigkeit, den Reichthum und die tiefe Bedeutung der Erscheinungen zu suchen ist (I 251).

Insofern die ästhetische Anschauung sich an einem Sinnenschein der Erfahrung oder der Phantasieproduktion entzündet (I 219), ist sie zunächst sinnliche Anschauung, und umfasst als solche Raum, Zeit und Relationen der verschiedensten Art; insofern sie aber, um mehr als gemeine sinnliche Anschauung zu sein, transcendentale Anschauung werden muss (I 204), insofern geht sie über Raum, Zeit und Relationen hinaus und behält nur die erste und allgemeinste Form der Erscheinung, die der Vorstellung überhaupt, d. h. die Form der Objekt-Erfassung durch ein Subjekt (I 206). Schopenhauer bezeichnet gewöhnlich die transcendentale Anschauung als (Platonische) Idee, die sinnliche ästhetische Anschauung aber als ästhetische Anschauung schlechtweg, oder als contemplative Auffassung (I 217) oder intuitive Apperception (I 277) oder Erscheinung der Idee (I 190, 214); er bleibt sich aber in diesen Bezeichnungen nicht konsequent, indem er gelegentlich auch wieder so von der Idee spricht, dass es nur auf die sinnliche Auschauung derselben passt (z. B. P. 454, I 210, 230). Wir werden deshalb in der Idee denselben Unterschied statuiren müssen wie in der ästhetischen Anschauung und die ästhetische Idee und die transcendentale Idee als Korrelate der ästhetischen und transcendentalen Anschauung auseinanderhalten müssen, um den Widersprüchen zu entgehen, welche die Schopenhauer'sche Vermengung beider nothwendig im Gefolge hat.

Die ästhetische Anschauung umfasst einerseits die Form als ruhende oder bewegte Gestalt, andererseits die Summe der kausalen und teleologischen Beziehungen und gesetzmässigen Handlungen und Entwickelungsprocesse; beides nur mit Berücksichtigung des Wesentlichen und Beiseitelassung des Unwesentlichen und Zufälligen verstanden (I 214—215, 230). Die [ästhetische] Idee ist die vollkommen und allseitig gegebene Form (P. 454), der Grundtypus (I 170), d. h. diejenige beharrende Form, welche eine Gattung von Dingen konstituirt (I 230) und in allen Einzelerscheinungen sich wiederfindet (I 170); diese Form ist selbst schon Ausdruck des immanenten Zwecks (P. 459), also einer Beziehung der Theile zum Ganzen und zu seiner Stellung im Universum. Die Form ist nur räumlich, ohne Beziehung zur Zeit, und kann deshalb im eminenten Sinne die rein objektive Schönheit heissen (I 263), der innere Ablauf gesetzmässiger Veränderungen, wie z. B. die musikalische ästhetische Anschauung sie darbietet (I 306, 310), ist dagegen nur zeitlich ohne Beziehung zum Raum (I 314). Die Gestalt allein reicht zur vollständigen Offenbarung der Idee nicht hin, sondern bedarf zu ihrer Vervollständigung der Handlungen (I 185), ebenso wie umgekehrt die völlige Unbestimmt-

heit der musikalischen Empfindung (I 309) zur ideellen Bestimmtheit weitergeführt werden muss. Die Einseitigkeit beider Arten ästhetischer Anschauung wird nun dadurch ergänzt, dass die Gestalt sich als in Bewegung befindlich darstellt und dass der Ablauf der inneren Gefühle zu Handlungen drängt; die Andeutung der Bewegung in der thatsächlich ruhenden Gestalt giebt Plastik und Malerei (II 516 Anm.), die Darstellung von Handlungen bietet die Poesie, d. i. „die Kunst, durch Worte die Phantasie in's Spiel zu setzen" (P. 457, II 464). Die höchste Leistung der bildenden Kunst ist die Darstellung von Schönheit und Grazie der Menschengestalt im Verein (P. 457), und zwar deshalb, weil ein schönes und bewegtes Menschenantlitz voll Ausdruck eine so tiefe Einsicht in das Wesen des Menschen, ja der Natur überhaupt eröffnet (P. 454); weil keine Handlung und kein Individuum ideell bedeutungslos ist, darum ist auch kein Vorgang des Menschenlebens von der Malerei auszuschliessen (I 271).

Alle Schönheit besteht also in räumlicher, oder in zeitlicher, oder in zugleich räumlicher und zeitlicher sinnlicher Anschauung, welche die in der Objektivität auseinandergezogenen Formen und die gesetzmässigen inneren Beziehungen zur synthetischen Einheit zusammenfasst (I 187) und dadurch zur ästhetischen Anschauung wird; die ästhetische Anschauung besteht mit andern Worten in einer transcendentalen Beziehung des sinnlichen Anschauungsinhalts auf eine übersinnliche, ihm zu Grunde liegende Einheit. Aber diese ästhetische Anschauung oder ästhetische Idee selbst kann niemals ohne Gestalt, Bewegung, Handlung u. s. w. gedacht werden, weil sie sonst aufhört, sinnlich fassbar zu sein, und die übersinnliche absolute Idee, auf welche als ihren genetischen Einheitspunkt die Vielheit der Erscheinung transcendental bezogen wird, ist, weil sie bereits ausserhalb der Formen der Anschauung liegt, ebensowenig mehr schön zu nennen, als sie überhaupt explicite im menschlichen Bewusstsein zu finden ist.

Wir müssen also nothwendig von der ästhetischen Anschauung oder immanenten ästhetischen Bewusstseins-Idee die transcendentale Anschauung unterscheiden (I 204), welche erst „die Idee selbst", oder die eigentliche Idee ergreift. Diese transcendentale Idee ist „nicht allein der Zeit, sondern auch dem Raum enthoben", sie ist nicht die mir vorschwebende räumliche Gestalt, sondern die reine Bedeutung derselben, ihr innerstes Wesen, das sich mir aufschliesst und mich anspricht (I 247); Raum, Zeit, Form, Farbe u. s. w. sind nur Medium des Ausdrucks der transcendentalen Idee (II 415). Wir schauen die Pflanze an als successive Erscheinung von Knospe, Blume und Frucht; die transcendentale Idee der Pflanze ist aber die diesem Wechsel zu Grunde liegende und ihn bestimmende unveränderliche Einheit, welche wir als solche anzuschauen nicht vermögen, weil wir nicht im Stande sind, die farbigen Gläser unsrer subjektiven Anschauung, Raum und Zeit, wegzuziehen (P. 452). Der Idee als solcher kommt, da sie jenseits Raum und Zeit, d. h. jenseits des *principium individuationis* liegt, weder Vielheit noch Wechsel zu (I 200), jede Vervielfältigung ist als eine Trübung anzusehen, so z. B.

die Vervielfältigung der Gattungsideen in viele einzelne Exemplare oder Individuen (I 212, 277). Die transcendentale Idee ist also zwar noch Vorstellung, oder „Objekt für ein Subjekt", aber eine Vorstellung, welcher nur noch diese allgemeinste Bestimmung anhaftet, von welcher dagegen alle sonstigen Bestimmungen der bewussten Vorstellung (Räumlichkeit, Zeitlichkeit und die Relationen nach den verschiedenen Formen des Satzes vom Grunde) abgestreift sind (I 206). Sie ist also dem Ding an sich zwar ähnlicher als die gemeine Vorstellung, aber immer noch dadurch von ihm unterschieden, dass sie noch Vorstellung, Erkanntes, Objekt, also Erscheinung oder Phänomen ist (I 131, 182, 206, II 735); das Objekt aber fordert wiederum nothwendig ein Erkenntnisssubjekt, ohne das es nicht Objekt oder Erkenntnissinhalt wäre (I 212).

Es entsteht nun die Frage, wie der Mensch zu der transcendentalen Idee gelangen kann. Diess ist auf zwei Wegen möglich, die wir schon bei Kant kennen lernten, durch den Vernunftbegriff und durch die ästhetische Anschauung; in *abstracto* empfängt man die transcendentale Auffassung durch die Kritik der reinen Vernunft: aber ausnahmsweise kann sie sich auch intuitiv einstellen (I 204). Die Wissenschaften suchen in Morphologie und Aetiologie das Bleibende der Formen und das Wesentliche in den gesetzmässigen Veränderungen der Dinge (I 217), ebensogut wie die ästhetische Anschauung es thut; aber erstere suchen es in systematischer Form durch begriffliche Unterordnung des Besonderen unter das Allgemeine (I 208), letztere hingegen sucht es in anschaulicher Form, d. h. als ästhetische Idee (I 214). Die Wissenschaften kommen als Specialwissenschaften nicht über die Erscheinungswelt hinaus; die ästhetischen Ideen hingegen lassen im Sinnlichen das Uebersinnliche, wenn auch nur undeutlich, ahnen (II 465, I 277—278) indem sie im Besonderen das Allgemeine, in der Einzelform den Typus, im Individuum die Gattung u. s. w. hindurchschimmern lassen (II 83, 155, 424). Die ästhetische Idee vertritt also ebenso wie der Begriff eine Menge einzelner Dinge; während aber der Begriff abstrakt, diskursiv, innerhalb seiner Sphäre völlig unbestimmt und nur ihrer Grenze nach bestimmt ist, ist die ästhetische Idee konkret, intuitiv und durchgängig bestimmt, so dass sie als intuitiver „adäquater Repräsentant des Begriffs" bezeichnet werden kann (I 276). Es ist das Maass für die Einsicht und Weisheit eines Menschen, wie sehr er im Stande ist, jeden Fall nach seiner wahren Natur als Repräsentanten unzähliger aufzufassen, im Einzelnen stets das Allgemeine nicht etwa zu denken, sondern gradezu zu erblicken (II 83, 432).

So beantwortet die Kunst durch ihre Werke ebenso wie die Philosophie die Frage: „Was ist das Leben"? — aber nur in der naiven und kindlichen Sprache der Anschauung (II 461—462), nur *virtualiter* oder *implicite* (II 463) in einem flüchtigen Bilde, statt in einer Regel in einem Beispiel, aus dem jeder nur soviel Weisheit herausliest, als er schon mitbringt, d. h. als seine Fähigkeit und seine Bildung zulässt (II 462). Lässt der Beschauer oder Zuhörer sich darauf ein, den verborgnen Sinn des Kunstwerks aktuell zu expliciren,

so springt er bereits in die philosophische Betrachtungsweise hinüber, während innerhalb der ästhetischen Betrachtungsweise der ideale Gewinn ein stets neu im Moment der Anschauung zu erzeugender ist (II 463), also in der subjektiven Auffasung ebenso nur *virtualiter* und *implicite* enthalten ist, wie im objektiven Kunstwerk. Man kann sogar sagen, dass nur dasjenige Werk ein echtes Kunstwerk ist, welches jedem Versuch der begrifflichen Explication seines Sinnes einen unauflöslichen Rest entgegenstellt (II 465); deshalb ist aber auch die Kunst gar nicht zur Bereicherung der Erkenntniss, sondern zur Bereicherung der Phantasie und des Gemüthes da, und es ist ein Fehler, das Kunstwerk zur Mittheilung gedanklicher Wahrheiten missbrauchen zu wollen, ein Fehler, der sich allemal durch die Unechtheit des Kunstwerks rächt (II 464).

Wollen wir die transcendentale Idee nicht bloss als undeutlichen, virtuellen, impliciten, verborgenen Sinn der ästhetischen Idee, sondern direkt erfassen, so weist uns Schopenhauer an die Philosophie, natürlich an die seinige; aber auch hier werden wir nicht zum Ziele gelangen, so lange wir das Ziel darein setzen, die transcendentale Idee als solche explicite mit dem Bewusstsein zu ergreifen. Schopenhauer selbst lehrt nämlich mit Recht, dass die [transcendentale] Idee vom Individuum als solchen nie erkannt wird (I 276), weil sie ganz ausserhalb der Erkenntnisssphäre desselben als solchen liegt (I 200). Wie das Genie „unbewusst, ja instinktmässig“ producirt (I 278), so muss auch die Auffassung der Idee eine unbewusste sein; denn Bewusstsein setzt Individualität voraus (II 370), also muss die Idee, welche ausserhalb der individuellen Erkenntnisssphäre liegt, auch ausserhalb der Sphäre des Bewusstseins liegen.

Die transcendentale Anschauung der Idee muss also eine unbewusste, supraindividuelle sein; wenn sie trotz dieser Bestimmungen im Menschen möglich und wirklich ist, so liegt das daran, dass das individuelle Bewusstseinssubjekt zugleich absolutes Erkenntnisssubjekt, d. h. vielheitsloses, zeitloses, wechselloses, reines Subjekt des Erkennens (I 5—6, 210—211, II 18), oder bildlich gesprochen: das eine ewige Weltauge ist, das aus allen erkennenden Wesen, wenn auch mit verschiedenen Graden der Klarheit, blickt (I 233, II 422). Das absolute Subjekt wird nur dadurch Individuum, dass es sein Sein verknüpft vorstellt mit einer bestimmten Einzelvorstellung, seinem Leibe, den es zugleich innerlich als Willen spürt (I 123); das absolute Subjekt zieht sich also an der Vorstellung des eignen Leibes zum empirischen Bewusstseinssubjekt zusammen, oder das absolute Ich schränkt sich zum empirischen Ich ein (vgl. II 314 unten), und das Selbstbewusstsein des Individuums als solchen ist demnach ein bloss empirisches Selbstbewusstsein, das in der transcendentalen Anschauung der Idee einer höheren Erkenntnissform weichen muss (I 230).

Im empirischen Selbstbewusstsein bezieht sich das Erkenntnisssubjekt auf den mit ihm verbundenen Willen als Objekt, der aber eben damit zur Erscheinung herabgesetzt wird und mindestens in die sinnliche Anschauungsform der Zeit eingehen muss (II 220—221); hingegen in der transcendentalen Anschauung der absoluten Idee oder

in dem [absoluten] Selbstbewusstsein des Erkennenden als reinen, willenlosen Subjekts der Erkenntniss (I 230) ist auch die Anschauungsform der Zeit aufgehoben. Wenn das objektive Korrelat des empirischen Subjekts oder des individuellen bewussten Intellekts die Materie (II 19) oder die Natur (II 325) ist, so ist das objektive Korrelat des reinen [absoluten] Subjekts, oder des unbewussten ewigen einen Weltauges, die Welt der Ideen (II 422), in welcher Materie und Natur nur ideelle implicite Momente sind. Wenn alles Bewusstsein Individualität voraussetzt (II 370), so muss das Selbst-Bewusstsein des absoluten Subjekts (I 230) eine ganz andre Bedeutung haben als das Wort Bewusstsein gewöhnlich hat; es besteht eben darin, dass in der unbewussten transcendentalen Anschauung der Idee Subjekt und Objekt, Erkennendes und Erkanntes nicht mehr zu unterscheiden sind und sich gegenseitig vollkommen erfüllen und durchdringen (I 212), so dass allerdings das absolute Subjekt in seinem Objekt sich selbst erkennt. Die transcendentale Anschauung der Idee ist also das absolute Subjekt-Objekt in Einem; nähme man den Unterschied von Subjekt und Objekt in ihrer gegenseitigen Durchdringung hinweg, so fiele damit auch die Form der Vorstellung fort und es bliebe das blosse Ding an sich (oder Wesen) übrig (I 193).

Fragen wir nun, wie sich das Vorhandensein der unbewussten transcendentalen Anschauung im Menschen darstellen kann, so sind zwei Weisen möglich: erstens bei ausgelöschtem Bewusstsein und zweitens bei einem mit sinnlichen Anschauungen oder Begriffen erfüllten Individualbewusstsein. Der erstere Fall umfasst die Zustände der mystischen, mantischen und künstlerischen Exstase, der zweite Fall hauptsächlich das spekulative Denken und die ästhetische Anschauung. Bei bewusstloser Entrücktheit und Verzücktheit kommt für die Erfahrung des Individuums nur die Nachwirkung des Zustandes in Betracht, insofern die unbewusste Anschauung noch in die Bilder des wiederkehrenden Bewusstseins hineinspielt und in ihnen widerscheint; im letzteren Fall liegt die unbewusste transcendentale Anschauung den Vorstellungen des Bewusstseins zu Grunde und ist für dieselben bestimmend, ohne dass ein völliges Erlöschen des Bewusstseins dabei eintritt. Wenn das Individuum nur aufhört, an sich und seine realen Interessen zu denken, so gewährt es dadurch dem Walten des Unbewussten schon genug Spielraum, um unter günstigen Vorbedingungen einen Abglanz desselben in seinen sinnlichen Anschauungen oder abstrakten Gedanken zu Stande kommen zu lassen; wenn sich das Bewusstsein dann gleichsam in diese von der unbewussten transcendentalen Anschauung durchleuchteten Gedanken oder Anschauungen verloren hat (I 210), so hat es sich der Idee in dem Maasse bemächtigt, wie diess überhaupt ohne Aufhebung des Bewusstseins möglich ist. Die spekulativen Gedanken und die ästhetischen Ideen sind also abstrakte Gedanken und sinnliche Anschauungen, die aber darum zu etwas Höherem werden, weil eine an und für sich unbewusste Idee ihnen bestimmend zu Grunde liegt, durch ihre abstrakte oder sinnliche Form für das Bewusstsein hindurchschimmert, oder sie mit ihrem Aroma durchduftet. So entsteht z. B. dem Künstler aus

den gemachten Erfahrungen zur Hälfte *a priori* die ästhetische Idee, welche ihm für das Kunstwerk praktisch wird, und diese *a priori* producirte ästhetische Idee heisst dann „Ideal“ (I 262).

Dass die ästhetische Idee oder bewusste ästhetische Anschauung eine zweite, von der transcendentalen Idee oder unbewussten transcendentalen Anschauung abgeleitete Anschauung ist, in welcher die *in abstracto* unbewusste Idee doch *in concreto* in gefühlsmässiger Weise die sinnliche Anschauung durchdringt, hat Schopenhauer zwar bei allen seinen Ausführungen vorgeschwebt (vgl. z. B. I 277 unten bis 278 oben), aber er hat es nirgends deutlich ausgesprochen; er verwechselt und vermengt fortwährend die ästhetische Idee, d. h. die Erscheinung der transcendentalen Idee im Bewusstsein (I 190, 214), mit dieser selbst, und ebenso konfundirt er das bewusste individuelle Subjekt mit dem unbewussten absoluten Subjekt, wenn er davon spricht, dass in der ästhetischen Anschauung jenes sich zu diesem erhebe oder zu jenem werde (I 209, 210, 230, 247, 246). Manchmal gewinnt es geradezu den Anschein, als ob Schopenhauer in unkritischer Weise meinte, das individuelle Subjekt als selbstvergessenes könne mit seinem Bewusstsein in die unbewusste überweltliche Ideenwelt gleichsam hineinlugen, wie ein Kind durch das Schlüsselloch in die Weihnachtsstube, oder wie der naive Realist mit seinem Bewusstsein in die unbewusste Welt der Dinge an sich hineingucken zu können wähnt.

Um den Unterschied zwischen ästhetischer und absoluter Idee noch klarer zu machen, wollen wir schliesslich noch die Stellung beider zu der Welt der Individuen in's Auge fassen.

Das bewusste Ich ist ein Erzeugniss des bewussten individuellen Intellekts, dieser aber ist vermittelst des individuellen Gehirns, also eines Theiles des Organismus, geschaffen (P. 99); es setzt also den Organismus voraus, der selbst ein Erzeugniss des Dinges an sich der Welt ist, und ist somit „tertiär“ zu nennen (II 314). Die [bewusste] Erkenntniss findet sich nur *per accidens* in der Welt ein (II 736, 738); sie „ist uns nur als Gehirnphänomen bekannt, und wir sind nicht nur unberechtigt, sondern auch unfähig, sie anderweitig zu denken“ (II 735). Alle [bewusste] Erkenntniss setzt demnach das Dasein der Welt voraus (II 326), und dieses Verhältniss bleibt unverändert, wie hohe Grade auch die Erkenntniss durch wachsende Vervollkommnung des Nervensystems im Thierreich erklimmen mag bis zum Genie hinauf (II 329—331). Grade die ästhetische Anschauung des Genies ist am allermeisten von physiologischen Zuständen des Gehirns abhängig (II 424), und die ästhetischen Ideen des Genies, welche anschaulich sind und bleiben (I 277 unten) und mit Formen (P. 454) und Veränderungsgesetzen zusammenfallen, sind als raumzeitliche Anschauungen an die betreffenden Anschauungsformen des Gehirns ganz ebenso verhaftet wie an die Bewusstseinsform des Gehirns im Allgemeinen. Die ästhetische Idee ist also ebenfalls ein „tertiäres“ Produkt, ist vermittelt durch die Welt der Individuation, wenngleich ein transcendentaler Faktor, die unbewusste absolute Idee, bei ihrem Zustandekommen mitwirkt.

Die transcendentale Idee hingegen ist das begriffliche Prius der Welt der Individuation; die Welt ist ihrem „Was“ nach vermittelt und bestimmt durch die unbewusste Idee und hat deshalb diese zu ihrer Voraussetzung, wie die ästhetische Idee die Welt. Die Ideen sind die *species rerum* (II 414), die *universalia ante rem* (II 417), oder *unitates ante rem* (I 277), die Grundtypen, die in allen Erscheinungen (d. h. Einzeldingen oder Individuen) sich wiederfinden (I 170)*). Die eine absolute Idee oder das reine Subjekt-Objekt entfaltet sich auf verschiedenen Stufen als Idee der unorganischen Materie, Idee der Pflanze, Idee des Thieres, Idee der Menschheit (I 159), und jede dieser Stufen entfaltet sich wieder in zahllose Gattungen und Arten. Die Idee der Species hat auf niederen Stufen sich nur zu vervielfältigen (mit den unvermeidlichen Trübungen), um zur Erscheinung der einzelnen Dinge und Individuen zu führen; auf je höherer Stufe sie sich aber offenbart, desto mehr gewinnt jedes einzelne Individuum eine individuelle Physiognomie und ideelle Bedeutung, desto mehr wird die Idee genöthigt, in jedem Einzelnen eine bestimmte Seite oder Besonderung der Gattungsidee zu expliciren (I 156—158), z. B. in jedem Menschen eine bestimmte Seite der Idee der Menschheit (I 273), so dass mit andern Worten die höheren Artideen sich erst in Individualideen entfalten müssen**), bevor sie zur realen Erscheinung gelangen (I 188). Fasst man alle diese Stufen von Ideen zusammen, so erhält man Schelling's ideales Universum, nämlich „die Welt der Ideen“ (II 422) als ideales Urbild des realen Universums; in der „Welt der Ideen“ drückt sich die der Vielheit zu Grunde liegende Einheit ganz ebenso aus, wie die Einheit der Idee im erscheinenden Organismus (I 187), nämlich in einer gegenseitigen kausalen und teleologischen Beziehung auf einander (I 189—190).

Schopenhauer theilt Schelling's abstrakten ästhetischen Idealismus in Bezug auf eine gespenstisch überwirkliche, ewige Ideenwelt als Urbild des realen Universums vollständig, wenn er auch mehr von den einzelnen Gattungsideen als von der Ideenwelt im Ganzen spricht, und sich nicht auf Deduktionen über den Zusammenhang der Ideen mit der einen absoluten Idee oder dem absoluten Subjekt-Objekt einlässt. Während Solger den Blick immer nur auf die Einheit und Ganzheit der untheilbaren absoluten Idee gerichtet hält und jedem Einzelding nur in soweit Schönheit zugesteht, als diese Eine Idee in ihm gegenwärtig ist und aus seiner Erscheinung herausstrahlt, spricht Schopenhauer immer nur von den einzelnen Partialideen ohne Rücksicht auf ihre ideale Zusammengehörigkeit; während Solger überall

*) Man vergleiche hierzu den Satz Schelling's: „Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind“ (V 350).

**) Für die höheren Stufen der Idee trägt Schopenhauer somit der Wahrheit Rechnung, dass nur das absolut Konkrete natürlich wie künstlerisch Leben besitzt und Schönheit zeigen kann; für die niederen Stufen der Idee verkennt er diese Wahrheit nur deshalb, weil sein Auge nicht so geübt ist, in einer Schaafherde lauter konkrete Individuen (Individualideen) zu sehen, wie das Auge des Schäfers oder Thiermalers. Die Individualidee hat nicht darin ihre Idealität, dass sie gattungsmässig, generell ist, sondern darin, dass sie organisches Glied in der absoluten Idee ist.

die mysteriöse Immanenz des Einen Wesens im einzelnen Schönen betont und darüber das Recht missachtet, das der Besonderung der Idee in konkrete Individualitäten gebührt, verkennt Schopenhauer den mikrokosmischen Charakter des einzelnen Schönen und missachtet die ästhetische Forderung Schelling's, dass jede Partialidee das ganze ideale Universum in einer bestimmten Besonderung versinnlichen müsse. Solger und Schopenhauer haben sich in diesem Punkte gleichsam in Schelling's Erbschaft getheilt und die Erbtheile einseitig ausgebeutet. Schelling's abstrakter ästhetischer Idealismus konnte diese Deduktionen noch mit aller Naivität versuchen, weil er noch nichts von der Wahrheit wusste, dass einzig und allein in Raum und Zeit das *principium individuationis* oder die Möglichkeit der Vielheit zu finden sei; Schopenhauer dagegen, welcher diese Wahrheit entdeckt und mit Nachdruck verkündet hat, hat allen Grund, sich über diesen Punkt in Schweigen zu hüllen, da er nur so den schreienden Widerspruch seiner Ideenlehre zu vertuschen hoffen darf, dass die Idee sich zu einer Vielheit von Ideen entfaltet, ohne doch das alleinige *principium individuationis*, Raum und Zeit dabei zur Verfügung zu haben.

Als abstrakter Monist, der alle Vielheit bloss in die subjektive Erscheinung als Gehirnphänomen wirft, hätte Schopenhauer bei dem absoluten Subjekt-Objekt, bei der an sich leeren Einheit der absoluten Idee stehen bleiben und alle Vielheit von Gattungsideen auf die raumzeitlich auseinanderzerrende Funktion des bewussten Intellekts abwälzen müssen, da dem reinen Erkenntnissobjekt ebenso wenig wie dem mit ihm eins seienden reinen Erkenntnisssubjekt Vielheit zukommen kann (I 6); damit wäre denn freilich der Werth der Ideenlehre zur Erklärung der Natur- und Kunst-Schönheit auf Null reducirt worden. Wollte er aber eine innere Vielheit und Mannichfaltigkeit in der einen Idee statuiren, so musste er auch mit seinem subjektiven Idealismus brechen und zugeben, dass räumliche und zeitliche Bestimmungen bereits den Inhalt der unbewussten Idee ausmachen. Was soll man sich bei dem Grundtypus einer Gattungsidee denken, wenn die räumlichen Verhältnisse der Gestalt des Ganzen und der inneren Theile von demselben ausgeschlossen sind und bloss zur sinnlichen Auffassung der Idee gehören?

Wäre die Gattungsidee ewig, so müssten die realen Gattungen von unendlicher Dauer sein, — das ist ein vollkommen richtiger Schluss (II 415); da nun aber die Konsequenz falsch ist, so muss auch die Voraussetzung falsch sein. Wenn Schopenhauer die unendliche Dauer der Arten durch die Annahme zu retten sucht, dass die auf einem Planeten erloschenen Arten (II 415) auf anderen Planeten fortexistiren könnten, so verkennt er, dass die analogen Arten schon auf verschiedenen Kontinenten desselben Planeten verschieden sind, also noch weniger auf verschiedenen Planeten identische Arten vorkommen werden. Die Gattungen sind ebenso wenig Selbstzweck wie die Individuen, wie Schopenhauer glaubt (II 401—402), sondern werden im Dienste der absoluten Idee grade so gut wie die Individuen als blosse Mittel gebraucht und verbraucht. Die Idee ist freilich nicht im Raum, aber die räumliche Bestimmtheit ist in der Idee, ebenso wie die zeitliche

Bestimmtheit der Verwirklichung an bestimmtem Ort in Beziehung auf die zeitliche Bestimmtheit der übrigen Entwickelungsprocesse; deshalb ist auch jede Gattungsidee oder Individualidee nur als so lange aktuell anzunehmen, als die Gattung, beziehungsweise das Individuum wirklich ist, ausserdem aber nur als implicite Möglichkeit in der absoluten Idee, weil bei ewiger Aktualität jeder Specialidee die unendliche Dauer der Wirklichkeit ihrer Erscheinung unabweislich wäre. Als aktuelle Ideen sind demnach sogar die Ideen selbst in der Zeit und nur als mögliche sind sie ewig; die zeitliche Bestimmung über Anfang und Ende ihres Aktuellseins liegt eben in der zeitlichen Bestimmtheit des Inhalts der absoluten Idee, welche bald diese, bald jene der in ihr enthaltenen Möglichkeiten zur Aktualität explicirt. Hiermit ist schon gesagt, dass die absolute Idee nicht wechsellos unwandelbar ist, ebenso wenig wie sie vielheitslos ist; denn ihr Inhalt muss ja nunmehr wechseln je nach den Specialideen, welche aus dem unendlichen Bereich der von ihr umschlossenen Möglichkeiten in Aktualität gesetzt, beziehungsweise wieder ausser Aktualität gesetzt werden. Dasselbe gilt aber auch für jede Hauptstufe der Idee insofern sie sich zu Gattungsideen, für jede Gattungsidee insofern sie sich zu Artideen, und für jede Artidee insofern sie sich zu Individualideen entfaltet.

Die wechsellos beharrenden *species rerum* entsprachen dem Dogma von der Konstanz der Species, aber mit der jetzt herrschenden Ansicht von der durchgängigen Veränderlichkeit der Arten (trotz längerer Perioden relativer Beständigkeit im Artleben) stehen sie ebensosehr in Widerspruch. Dem überall fliessenden Leben der Wirklichkeit entspricht nicht mehr eine Idee von starrer Unwandelbarkeit, sondern eine selber fliessende Idee, die „einem lebendigen, sich entwickelnden, mit Zeugungskraft begabten Organismus [gleicht], welcher hervorbringt, was nicht in ihm eingeschachtelt lag“ (I 277). Wie die absolute Idee mit ihrer lebendigen idealen Entwickelung (als stets wechselndes ideales Universum) die reale Entwickelung der Welt der Individuation bestimmt, so bestimmt auch die Gattungsidee in ihrer idealen Entwickelung das reale Leben der Gattung, so die Individualidee in ihrer idealen Entwickelung das reale Leben des Individuums; aktuell ist jede Idee jeden Augenblick etwas andres, virtuell wahrt sie die durch alle ihre Entwickelungsmomente hindurchgehende Einheit, insofern ihre ideale Entwickelung nichts anders darstellt als die (logisch nothwendige) Entfaltung der implicite in ihr enthaltenen Möglichkeiten. Die Tendenz zu dieser Berichtigung liegt im Schopenhauer'schen Gedankenkreise selbst, wie die im Widerspruch mit seinem abstrakten Monismus gelehrte Welt der vielen Ideen und der angeführte Vergleich der Idee mit einem sich entwickelnden und fortzeugenden Organismus zur Genüge beweist; an ihrer Durchführung ist er nur gehindert worden durch das haltlose philosophische negative Dogma von der transcendentalen Unbrauchbarkeit und Ungiltigkeit der Anschauungsformen (Raum und Zeit) und durch das ebenso haltlose naturwissenschaftliche Dogma von der absoluten Konstanz der Arten. Diejenigen Schopenhauerianer, welche mit diesen beiden Dogmen ohnehin

gebrochen haben (und das ist die Mehrzahl der Schopenhauerianer) haben also gar keinen Grund, die Ausführung der sachlich geforderten Korrektur in der von Schopenhauer selbst vorgezeichneten Richtung zu unterlassen, und doch haben sie sich sämmtlich ohne Ausnahme dieser Unterlassung schuldig gemacht. Freilich ist das Motiv dieser Unterlassung sehr begreiflich.

Bei Schelling war nämlich der ästhetische Idealismus ein unmittelbarer Ausfluss seines metaphysischen absoluten Idealismus, also ein organischer Bestandtheil seines Systems, und die Zusammenfügung der dritten Erkenntnissart Spinoza's mit der Platonischen Ideenlehre und den Kant'schen Vernunftbegriffen gleichsam von selbst geboten. Bei Schopenhauer hingegen ist der ästhetische Idealismus ein *hors d'oeuvre,* das auf keine Weise in sein System passt und ebenso unverträglich zu sein scheint mit seinem metaphysischen Willensrealismus, wie mit seinem erkenntnisstheoretischen subjektiven Idealismus und mit seinem Materialismus und Pessimismus. Es ist nur zu verwundern, dass er seine Scheu vor Berührung mit dem metaphysischen absoluten Idealismus soweit überwunden hat, um überhaupt dem ästhetischen Idealismus, den er nicht organisch zu assimiliren vermochte, in seinem System einen Platz zu gönnen; aber nicht zu verwundern ist es, dass er sich lieber mit der Rückweisung auf Platon (I 200—203) und Spinoza (I 211) begnügte, anstatt die Priorität Schelling's auf die Synthese beider anzuerkennen.*) Schopenhauer's Nachfolger, welche diese Verhältnisse klarer als er selbst durchschauen konnten, aber ebensowenig wie er verstanden, den Idealismus und Willensrealismus organisch mit einander zu verschmelzen, wollten behufs reinerer Durchbildung des Willensrealismus lieber den metaphysischen Charakter des ästhetischen Idealismus opfern und ihn ganz auf phänomenale Bedeutung im Hirnbewusstsein beschränken, als sich durch eine Fortbildung des Idealismus nach seiner metaphysischen Seite von der Alleinherrschaft des Willensprincipes ab und ganz in Schelling'sche Fusstapfen hinüber drängen lassen. Man suchte den Meister in seinen Vorurtheilen gegen den absoluten Idealismus zu überbieten und gelangte dadurch zwar dahin, das System desselben einwurfsfreier zu machen, aber doch nur auf Kosten seines Reichthums und seiner Vielseitigkeit. Die „Idee“ wird hier zum Hirnphänomen, zum Produkt des bewussten individuellen Intellekts herabgesetzt, dem als transcendentes Korrelat nicht mehr eine metaphysische (unbewusste) Idee, sondern bloss noch ein unzeitlicher Willensakt oder intelligibler Charakter von unfassbarem und unangebbarem Inhalt entsprechen soll. Jedenfalls hört bei solcher Entleerung und Verarmung des Systems dessen Fähigkeit zur Erklärung des Schönen auf; denn diese beruht lediglich darin, dass die singuläre sinnliche Anschauung durch eine derselben immanente unbewusste transcendentale Anschauung

*) Schopenhauer's Anknüpfung an Kant ist hier geradezu irreleitend, denn anstatt wie Schelling auf die ewigen Vernunftbegriffe Kant's zurückzugreifen, versucht er, das Ding an sich mit Platon's Ideen zu identificiren (I 202), was er dann gleich darauf selbst wieder zurücknehmen muss (I 205).

zur ästhetischen Anschauung oder ästhetischen Idee wird, wobei die transcendentale Anschauung allen Sinn verliert, wenn ihr Korrelat nicht eine ihr homogene metaphysische Idee, sondern ein ihr heterogener unzeitlicher Willensakt von unangebbaren Inhalt sein soll.

Wir haben deshalb jetzt die Stellung des Schopenhauer'schen Idealismus zu seiner Willensmetaphysik näher zu betrachten, und uns zu fragen, ob beide wirklich so unvereinbar mit einander sind, wie sie es nach Schopenhauer's Darstellung zu sein scheinen, und wie es der metaphysische Idealismus und der erkenntnisstheoretische subjektive Idealismus wirklich sind. Wir werden hierbei wiederum zu unterscheiden haben, ob wir den subjektiven Idealismus gelten lassen und aus demselben die von Schopenhauer richtig angegebenen abstrakt-monistischen Konsequenzen ziehen, oder ob wir den subjektiven Idealismus praktisch missachten wollen, wie Schopenhauer selbst es gethan hat, um dadurch den Panthelismus zu einem konkreten Monismus auszugestalten, welcher die reale Vielheit nicht aus- sondern einschliesst.

Im ersteren Falle gehört alle Vielheit, also auch die der Ideen und Willensakte lediglich der bewussten Erscheinungswelt an, die Erscheinungswelten aber sind nur Modifikationen des Erkenntnisssubjekts (I 242), das selbst unerkennbar und deshalb den Kategorien der Vielheit (und ihres Gegensatzes: der Einheit) nicht unterworfen ist (I 6). Die Idee ist hier die völlig leere Einheit von Subjekt und Objekt, das absolute Subjekt-Objekt, oder mit andern Worten, das reine Subjekt des Erkennens, das nicht mehr bloss Subjekt eines möglichen Erkennens, sondern Subjekt eines wirklichen Erkennens ist, aber eines Erkennens, bei dem nichts herauskommt als die leere Form des Erkennens, die Einheit von Subjekt und Objekt. Auf der andern Seite ist die Summe von Willensakten, welche das empirische Selbstbewusstsein in sich vorfindet, noch Erscheinung, Objekt, Erkanntes, und zwar in der Form der Zeit, und vermittelst dieser auch in der Kategorie der Vielheit (II 220—221); könnten wir alle übrigen Erscheinungen so wie uns selbst von innen betrachten, so würden wir sie auch als Willensakte erkennen, aber damit doch eben nur von der äusseren Erscheinung zur inneren, nicht zum Wesen oder Ding an sich der Welt gelangen (II 221). Das reine Subjekt des Erkennens und die Idee zusammen, oder das absolute Subjekt-Objekt, oder die unbewusste transcendentale Anschauung, machen die adäquate Objektität des Wesens oder Dinges an sich der Welt aus (I 247) und stehen demselben um eine Stufe näher als das zeitliche Wollen; denn dort ist nur die Form der (mit der Subjektivität sich durchdringenden und in Eins fallenden) Objektität geblieben (I 206), hier ausser der Form der Objektität auch noch die Form der Zeitlichkeit (II 220).

Um zu dem Wesen zu gelangen, das hinter den successiven Willensakten und ihrer Vielheit steckt, müssen wir zunächst auf einen vielheitslosen unzeitlichen Willensakt zurückgehen, d. h. auf die Erhebung des nichtwollenden Willens zum Wollen, welchem das Zurücktreten des Willens aus dem Wollen in's Nichtwollen, wie die συστολή der διαστολή, entspricht (P. 334). Bejahung und Verneinung des

Wollens, das mit Lebenwollen identisch ist, sind also die einzigen Willensakte, welche insofern überzeitlich sind, dass durch den einen die Zeit erst gesetzt, durch den andern aufgehoben wird; auf abstraktmonistischem Standpunkte können diese Bejahung und Verneinung nur als vielheitslose, d. h. absolute Akte verstanden werden.*) Das absolute Wollen entspricht also dem absoluten Erkennen, d. h. es ist in demselben Maasse wie jenes adäquate Offenbarung des Wesens oder Dinges an sich der Welt, hat aber auch vor jenem nichts voraus; wie dieses ein leeres unbestimmtes Erkennen ist, das nur sich selbst, d. h. das mit dem Subjekt in eins fallende Objekt, zum Inhalt hat, so ist jenes ein leeres unbestimmtes Wollen, das nur sich selbst zum Inhalt hat. Beide sind in gleicher Weise grundlos (I 194). Das Weltwesen selbst bleibt für Schopenhauer ein unerkennbares X (II 221—222), welches nicht mehr positiv, sondern nur noch negativ, nämlich als relatives Nichts, bestimmt werden kann (I 485—487); aber er lässt doch durchblicken, dass dieses absolute Wesen oder die unvernichtbare Substanz positiv bestimmt werden kann als Willen im engeren Sinne, nämlich als das von Wollen oder Nichtwollen unabhängige Subjekt des Wollens, das in der διαστολή will, in der συστολή nicht will (P. 334), also doch als das Vermögen, zu wollen und nicht zu wollen positiv definirt werden kann.

Räumt man diess ein, so bleiben nur noch zwei Schritte übrig, um die organische Vereinigung der idealistischen und Willensmetaphysik zu vollenden. Erstens muss man anerkennen, dass das reine Subjekt des Erkennens nur solange ein aktuell erkennendes oder anschauendes sei, als das reine Subjekt des Willens ein wollendes ist, dass aber das erstere ein nicht erkennendes, objektloses Subjekt ist, sobald das letztere ein nichtwollendes ist. Diese Behauptung stellt Schopenhauer selbst auf, wenn er sagt, dass mit der Willensverneinung auch die Welt als Vorstellung verschwindet (I 485); ebenso entspricht es Schopenhauer's Ansicht vom Primat des Willens im empirischen Selbstbewusstsein, dass ihm auch im Absoluten der Primat oder die Priorität, sowohl der Initiative als auch des Kehraus, zukommt. Die zweite erforderliche Annahme ist alsdann die, dass ebenso wie im Individuum das empirische Subjekt des Erkennens und das des Wollens eine unauflösliche Einheit bilden, so auch das reine oder absolute Subjekt des Erkennens und das absolute Subjekt des Wollens, oder Vorstellendes und Wollendes im Verhältniss substantieller Einheit, d. h. numerischer Identität stehen. Diesen Schritt hat Schopenhauer nicht gethan, weil ihm der Unterschied bewusster phänomenaler Vorstellung und unbewusster idealer Vorstellung nicht zur Klarheit gelangt war; indem er den bewussten Intellekt zu einem *per accidens* sich einfindenden Parasiten des Willens herabsetzte, wurde ihm schon die Einheit des empirischen Erkenntnisssubjekts mit dem empirischen

*) Dass die Wurzeln der Individualität so tief in's Wesen an sich der Welt gehen, wie die Bejahung des Willens zum Leben, und erst bei der Verneinung des Willens aufhören sollen (II 734) ist sonach ein dem Schopenhauer'schen Pluralismus angehörender Satz, welcher vor dem Forum des subjektiven Idealismus und des aus ihm folgenden abstrakten Monismus des Wesens nicht haltbar ist.

Willenssubjekt zum Wunder κατ' ἐξοχήν, das er unmöglich auf das Absolute übertragen konnte. Dagegen wird diese Einheit logisch nothwendig, wenn man die Identität des absoluten Subjekts der unbewussten Vorstellung mit dem absoluten Subjekt des unbewussten Wollens in Verbindung setzt mit der wesentlichen Identität des reinen und empirischen Erkenntnisssubjekts einerseits und mit der analogen Identität des reinen und empirischen Wollenssubjekts andrerseits.

Das Verhältniss der Idee zum Willen wird bei Schopenhauer verdunkelt durch den Doppelsinn, in welchem er das Wort Willen braucht, nämlich erstens für das successive, zeitliche, empirische Wollen des Individuums und zweitens für das absolute ewige Wesen der Welt als *denominatio a potiori*, insofern es Subjekt und Vermögen des absoluten Wollens ist; man hat also das eine Mal für Willen „empirisches Wollen“ oder „individuellen Willensakt“ zu setzen, das andre Mal substantielles Wesen oder Ansich der Welt. In letzterem Sinne ist es zu verstehen, wenn Schopenhauer sagt, dass der Wille auch von der allgemeinsten Form der Vorstellung, der des Objektseins für ein Subjekt, nicht getroffen werde (I 134), während er dasselbe für den Willen im ersteren Sinne bejaht (II 220). Ist die Idee die unmittelbare adäquate Objektität des Dinges an sich, und das Ding an sich Willen im zweiten Sinne des Wortes (I 205), so kann er auch sagen, dass der Wille das Ansich der Idee sei (I 212), wobei „Idee“ nicht in ihrer Einheit mit dem reinen Subjekt des Erkennens, sondern als Objekt oder Inhalt des Erkennens genommen ist. Dieser Satz ist selbstverständlich, wenn ihm die Identität des absoluten Erkenntnisssubjekts mit dem absoluten Willenssubjekts zu Grunde liegt, aber schlechterdings unverständlich und unerweisbar, wenn diese Voraussetzung fehlt, wie es bei Schopenhauer thatsächlich der Fall ist; denn wie soll der blinde, leere, unvernünftige Wille als solcher dazu kommen, sich als Idee zu objektiviren, welche den ganzen Reichthum der Weisheit und Schönheit in sich schliesst?

Das Verhältniss von Idee und Willen, wie wir es, der Einfachheit halber, zunächst auf abstrakt-monistischer Basis entwickelt haben, bleibt nun in der monistischen Spitze dasselbe, wenn sich auch zwischen die abstrakte Einheit und die Vielheit der bewussten Erscheinungswelt eine Welt realer Individuation einschiebt, nach Analogie der Welt vieler Ideen, welche sich uns vorhin zwischen die eine absolute Idee und die Vielheit der sinnlichen Anschauungen eingeschoben hatte. Wenn so eben der Wille im zweiten Sinne des Worts das Ansich der Idee und die Idee seine Objektivation genannt werden konnte, so können nunmehr die vielen Ideen ebenso gut Stufen der Objektivation des Willens wie Stufen der Entfaltung der absoluten Idee genannt werden, ohne dass durch die Aenderung des Ausdrucks etwas im Sinne geändert wird. Wie sich Schopenhauer bemüht, die Fiktion der Unzeitlichkeit der Idee trotz ihrer Spaltung in die vielen Ideen aufrecht zu erhalten, so ist er auch bestrebt, die Fiktion der Unzeitlichkeit des absoluten Wollens in den Willensakten festzuhalten, auch da, wo dieselben sich bereits zur Vielheit gespalten haben, wobei er den (andererseits von mir als unhaltbar erwiesenen) Kant'schen Begriff

des intelligiblen Charakters benutzt, den er als ursprünglichen, ausserzeitlichen, untheilbaren Willensakt definirt (I 185—186).

Wenn der Wille sich einerseits in einer Vielheit von unzeitlichen Willensakten, andrerseits in einer Vielheit von unzeitlichen Ideen objektivirt, so muss zwischen beiden Arten der Objektivation irgend welches Verhältniss stattfinden, und dieses Verhältniss wird von Schopenhauer als ein Zusammenfallen je eines Willensaktes mit je einer Idee bestimmt (I 185). Dass man eine Idee als einen unzeitlichen Willensakt betrachten könne, bezeichnet Schopenhauer selbst als eine nur der Einfachheit halber gewählte Ausdrucksweise (I 184), wir werden also das „Zusammenfallen" nur als Vereinigung zu einer Einheit zu verstehen haben. Wenn die ästhetische Anschauung eines Objektes, je länger sie vorhält, desto vollständiger das Innerste des in dem Objekt sich darstellenden Willens hervortreten lässt, bis sie dasselbe ganz erschöpft und damit als Idee erfasst hat (P. 449), so dürfte daraus zu entnehmen sein, dass die Idee das Innerste oder den Inhalt des Willensaktes bildet, welcher dadurch, dass er Willensakt ist, diesen Inhalt eben äusserlich zum realen Individuum verkörpert.*) Da das Wollen an sich völlig leer von jedem Inhalt, schlechthin unbestimmt, ein zielloses und grenzenloses Streben in's Blaue hinein ist (I 194—195), so ist nicht abzusehen, wie die einzelnen unzeitlichen Willensakte von Seiten des Willens her, der sich zu ihnen gespalten hat, einen Inhalt oder ein Ziel bekommen sollten. Jeder zeitliche Willensakt eines Individuums bekommt den Inhalt erst durch die zeitliche Vorstellung, welche als Motiv auf ihn wirkt (I 194—196); sollte da der Gedanke nicht nahe liegen, dass der unzeitliche Willensakt erst durch seine Vereinigung mit einer unzeitlichen Vorstellung oder Idee seinen Inhalt bekommt? Wir haben nur für zeitlich und unzeitlich „bewusst" und „unbewusst" zu setzen, damit dieser Satz zur Wahrheit wird. Besteht aber eine solche Einheit zwischen Willensakt und Idee, wie Schopenhauer annimmt, so spricht das rückwärts für die Identität des absoluten Wollenssubjekts und Erkenntnisssubjekts, welche hiermit auf einem zweiten Wege begründet wird.

Die Welt der Ideen, oder die Eine absolute Idee mit der Mannichfaltigkeit ihrer inneren Gliederung steht nunmehr mit dem absoluten Wollen (oder Willen zum Leben) in solcher Einheit, wie die einzelnen Ideen mit den einzelnen Willensakten, d. h. sie ist der seine Leerheit erfüllende Inhalt. Indem das ideale Universum Inhalt des absoluten Wollens wird, wird es *eo ipso* zum realen Universum, weil alle ideellen Beziehungen unter den Theilen und Gliedern des idealen Universums durch das Gewolltwerden zu realen Beziehungen, zu Kreuzungen von Partialwillensrichtungen werden. Die Realität des Universums oder das Gewolltwerden desselben ist also nur das

*) Vgl. hierzu Schelling's Aeusserung bei Gelegenheit der Bemerkung, dass die Kunst nur das Vollkommene in der Natur zum Urbild nehmen und nachahmen solle: „Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dings? Nichts anders, denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft, dazusein" (s. W. VII 294).

Formelle an demselben, und der ganze Inhalt fällt auf die ideale Seite; deshalb ist das Willensprincip unfähig, die Schönheit der Welt zu erklären, und deshalb war es so richtig von Schopenhauer, dass er der proklamirten Alleinherrschaft seines Willensprincips zum Trotz zum Idealismus griff, als es galt, die Schönheit zu erklären. Das Willensprincip ist die leere Hülse der Realität, in welcher der ideale Inhalt des Daseins uns geboten wird; deshalb ist es ganz allein der mit dem Schelling'schen übereinstimmende Idealismus Schopenhauer's, der einen Werth für die Aesthetik hat, wogegen die metaphysische Verknüpfung dieses Idealismus mit dem Panthelismus nicht im Stande ist, die Grundfesten des ästhetischen Idealismus zu erschüttern.

Wenn diese Einsicht auch nur ein negativer Gewinn ist, so scheint derselbe doch wichtig genug, um die längere metaphysische Abschweifung zu rechtfertigen; es kam darauf an, zweifellos festzustellen, dass Schopenhauer, trotz seiner realistischen Willensmetaphysik, an dem ästhetischen Idealismus Schelling's keine principielle Aenderung vorgenommen hat, wie sehr er sich auch in seinen einzelnen Ansichten über das Kunstschöne und die Eintheilung der Künste von Schelling entfernt hat. Diess ist nicht zu verwundern, da Schopenhauer Schelling's handschriftliche Philosophie der Kunst, in welcher erst dessen Ansichten über jene Dinge Ausdruck gefunden hatten, offenbar nicht gekannt hat, und da er überhaupt eine ganz andre Stellung zum Christenthum und Katholicismus einnahm als Schelling, obwohl beide Romantiker waren.

Die einzige Gelegenheit, den Willen neben der Idee ästhetisch zu verwerthen, hat Schopenhauer sich entgehen lassen, nämlich bei dem „dynamisch Erhabenen“ (nach Kant'schem Ausdruck), welches, genauer besehen, auch das „mathematisch Erhabene“ umspannt. Dagegen hat er in einem andern Punkte den Willen ästhetisch zu verwerthen gesucht, wo es ihm zu einem entschiedenen Missgriff ausgeschlagen ist, nämlich bei der Aesthetik der Tonkunst. Das Ergebniss der Betrachtung der Schopenhauer'schen Aesthetik geht dahin, dass er principiell über Schelling nicht hinausgelangt ist. Während aber Schelling theils durch orakelhafte Verstiegenheit seiner Spekulationen (im Bruno) theils durch gewaltsames Einzwängen in trockne Paragraphen (in der Kunstphilosophie) die ästhetischen Leser abschreckt, hat Schopenhauer durch anschauliche und markige Vortragsweise den ästhetischen Idealismus Schelling's in vereinfachter Form und abgekürzter Darstellung zu popularisiren gewusst und dadurch der Verbreitung desselben bedeutende Dienste geleistet.

c. Solger.

Den ersten Versuch einer principiellen Fortbildung des Schelling'schen Standpunkts unternahm Solger in seinem zweibändigen Buche: „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“ (1815). Obwohl einige Jahre früher als Schopenhauer's Hauptwerk erschienen, scheint es doch diesem unbekannt geblieben zu sein; auch würde die nebelhafte Unklarheit und affektirte Schönrednerei Solger's auf

Schopenhauer wahrscheinlich so abstossend gewirkt haben, dass er das Buch auch dann seinem Inhalt nach unbeachtet gelassen haben würde, wenn er es gekannt hätte. Da Schopenhauer ganz auf dem Standpunkte Schelling's verharrt, so scheint es angemessen, den Solger'schen Fortbildungsversuch trotz seiner zeitlichen Priorität erst nach jenem zu prüfen. Die nach dem Tode Solger's i. J. 1829 von P. Heyse herausgegebenen „Vorlesungen über Aesthetik" bekunden weder inhaltlich einen Fortschritt*), noch können dieselben auf Authenticität Anspruch machen, da sie nur nach Aufzeichnungen des Herausgebers ohne ein zu Grunde liegendes Heft Solger's gearbeitet sind; es dürfte deshalb billig sein, Solger nur aus den von ihm selbst herausgegebenen Gesprächen zu beurtheilen. Leider macht die Form derselben diese Aufgabe sehr schwierig. Solger besitzt allerdings eine spekulative Ader, aber es fehlt ihm an begrifflicher Schärfe, gedanklicher Folgerichtigkeit und logischer Schulung. Bei Schelling halten diese Eigenschaften seinen phantastischen Neigungen und seinem Hang zu behaglicher epischer Breite das Gleichgewicht, so dass letztere der Darstellung ebensoviel an künstlerischer Anziehungskraft hinzufügen als sie ihr an wissenschaftlicher Präcision Abbruch thun. Bei Solger aber, dem die Vorzüge Schelling's fehlen, potenziren sich dessen Fehler; der dürftige spekulative Inhalt bietet sich in rein phantastischer Form dar, die ohnehin bedenkliche Gesprächsform artet in gespreizte Ziererei aus, und die epische Behaglichkeit wird zu schönrednerischem Geschwätz, so dass das Ganze einen geradezu widerwärtigen Eindruck macht und das Durchdringen zum Kern schwere Ueberwindung kostet.

Wie schon oben bemerkt, bezieht sich Solger's Kritik der Schelling'schen Aesthetik auf einen bestimmten Punkt, auf das Verhältniss von Abbild und Urbild. Die Partialideen, die sich zu den einzelnen Dingen wie ein generell Allgemeines zum Besondern verhalten sollen (I 127), erklärt er für Produkte der gemeinen Einbildungskraft, für eingebildete Abbilder der wirklichen Dinge (I 139, 137, 125), und zeiht Schelling der Verwechselung zwischen dieser gemeinen Einbildungskraft und der Phantasie (I 139—140). Darin geht er freilich zu weit, und diese Vorwürfe würden eher auf Schopenhauer als auf Schelling passen; denn nur der erstere behandelt die Partialideen als einzelne für sich, ohne genauere Rücksicht auf ihren Zusammenhang in der Einen, absoluten Idee, während bei letzterem, wie Solger selbst schliesslich einräumen muss (II 71), jede Partialidee das ganze Weltall, d. h. das ideale Universum in einer bestimmten Specifikation repräsentirt.

Immerhin bleibt an Solger's Vorwurf auch gegen Schelling so viel richtig, dass die Art, wie der abstrakte Idealismus die von den Einzel-

*) Weisse, der wohl am meisten zur Begründung von Solger's wissenschaftlichem Ruf beigetragen hat, sagt in seiner Aesthetik (I 38): „Die neuerlich im Druck bekannt gemachten Vorlesungen dieses Denkers über Aesthetik enthalten, einige wenige Bemerkungen über Einzelheiten ausgenommen, nichts, was nicht in jener Schrift (Erwin) nicht nur in schönerer und würdiger Form, sondern auch, der dialogischen Einkleidung ungeachtet, in strenger spekulativem Zusammenhange vorgetragen wäre."

dingen abstrahirten allgemeinen Gattungsideen verselbstständigt, dem Gebiete der gemeinen Einbildung angehört, während in Wahrheit die Gattungsideen nur eine implicite Existenz in den Individualideen haben, und keineswegs eine eigne explicite Existenz vor oder ausserhalb der letzteren. Wohl lässt Solger das konkrete Kunstideal als eine über der gemeinen Wirklichkeit stehendes gelten (II 90), aber nicht als ein über dem wirklichen Kunstwerk stehendes, sondern mit ihm zusammenfallendes (II 38, 40); und mit Entschiedenheit bekämpft er vom Anfang bis zum Ende seiner Gespräche (II 270) jene Auffassung, welche die Ideen des Naturschönen und geschichtlich Schönen als über dem Wirklichen schwebende, d. h. nach seiner Definition des Worts (II 90) als Ideale nimmt. Er beklagt als einen Hauptübelstand der bisherigen Aesthetik (d. h. des abstrakten Idealismus) „jenes unglückliche Streben nach dem sogenannten Ideal“ (II 247), nach jenen fernen und unbekannten, leeren und unmöglichen Idealen (II 270), die wie schattenbleiche Lamien und Empusen umherflattern (II 248). Er macht auf die praktische Gefahr aufmerksam, die daraus entspringen muss, wenn man „diese Scheinbilder einer träumerischen Einbildungskraft“, diese leeren Ideale, den wahren Ideen unterschiebt; denn diese „lassen sich freilich gar leicht als nichtig aufdecken“ und lassen dann den Menschen, „je hoffnungsvoller er nach diesem Höheren strebte, nur desto tiefer in den Schmutz der Sinnlichkeit und Gemeinheit hinabstürzen“ (II 278—279), (vgl. Schillers Gedicht: „Das Ideal und das Leben“). „Nirgends anders kann also die Schönheit erkannt werden als in der Erscheinung des Dinges selbst, in dieser muss sie sich ganz erschöpfen. Nicht durch einen über ihr schwebenden Gedanken, wie du auch neulich bemerktest, wird sie schön, sondern nur durch das, was in ihr selbst gegeben ist. Die Erscheinung aber ist allezeit ein Einzelnes und Besonderes, und diese Bestimmung gehört ganz nothwendig auch zur schönen Erscheinung. Nichts in den allgemeinen Begriff zerfliessendes, nichts bloss denkbares oder erschlossenes ist im Schönen, sondern die ganze Kraft der Besonderheit, Begrenztheit und Gegenwart. Es muss daher auch in der Kette der Mannichfaltigkeit, welche durch die wirklichen Dinge in's Unendliche hindurchgeht, mit eingreifen und von allen Seiten durch die Beziehungen zu andern Dingen bestimmt werden. Ein grosser Irrthum ist es also, zu behaupten, das Schöne müsse ganz aus der Reihe und dem Zusammenhange der übrigen Dinge herausgehoben sein, wodurch, wenn es bei irgend einem wirklich erscheinenden Dinge möglich wäre, nur etwas mangelhaftes und widernatürliches entstehen würde“ (II 178—179). Diese trefflichen Sätze sind wie gegen Schopenhauer's abstrakten Idealismus geschrieben.

Solger ist mit Recht davon durchdrungen, dass es zur Schönheit jedes Wesens gehöre, einen „recht eigenthümlichen und ihm ganz allein zugehörigen“ Inhalt in sich zu tragen und auszudrücken, und dass diese Forderung recht eigentlich im menschlichen Körper realisirt ist; er hat aber Unrecht, wenn er Pflanzen und Thiere von der Schönheit im eigentlichen Sinne darum ausschliessen will, weil sie nur einen allgemeinen Begriff ausdrücken und nur einen gattungs-

mässigen Charakter besitzen (I 204), — denn thatsächlich besitzt auch jede Pflanze und jedes Thier, wenn auch in geringerem Maasse, einen individuellen Charakter, den man nur geübt sein muss zu erkennen. Alle diese Aussprüche zeigen, wie sehr Solger das Bedürfniss fühlt, vom abstrakten Idealismus zum konkreten vorzudringen, und die wahre Schönheit in der konkreten Schönheit der einzelnen Erscheinung, anstatt wie Schelling in einer abstrakten Schönheit der transcendenten Idee, zu suchen; leider ist er nur dieser Tendenz nicht treu geblieben, und lässt, wie wir sehen werden, im Widerspruch mit diesen Aeusserungen, doch wieder wie Schelling die Schönheit des jenseitigen, ewigen idealen Universums als die eigentliche wahre und höchste Schönheit stehen.

Gegen Schelling's Abbildlichkeit des konkreten Schönen macht Solger geltend, dass alle Dinge Abbilder der göttlichen Urbilder seien und doch alle als Abbilder nur unvollkommen den Urbildern gleichen, womit dann der Unterschied der schönen und nicht schönen Dinge wegfiele (I 109). Dieser Einwand wiegt nicht schwer; denn es wäre ihm zu entgegnen, dass der verschiedene Grad der Aehnlichkeit des Abbilds mit dem Urbilde auch den verschiedenen Grad der in keinem Punkte der Schöpfung ganz fehlenden Schönheit bedinge. Desto gewichtiger aber sind Solger's Bedenken gegen die Transcendenz der Ursache des Schönen, gegen das Preisgeben der substantiellen oder wesentlichen Immanenz der Idee des Schönen, wenn dieses nur ein formell ähnliches Abbild des Urbildes sein soll, und diess noch dazu im Widerspruch mit der Formlosigkeit, Gestaltlosigkeit und Farblosigkeit dieses Urbilds (II 207). Ueber das Ziel hinaus schiesst er freilich mit dem Vorwurf, dass Schelling (der unter dem Namen Anselm in dem Gespräch figurirt) in der Zeit seiner ästhetischen Schriften bereits eine persönliche Gottheit als Ursache der Welt angenommen habe (I 247); aber mit Recht verwahrt er sich gegen die Jenseitigkeit der göttlichen Ursache (I 234), in welche diese bei Schelling durch das Losreissen des Wirklichen vom Absoluten und durch die blosse Abbildlichkeit des Schönen gerückt wird, denn in diesen Wendungen spukt allerdings schon die spätere Theosophie Schelling's vor. Solger hingegen verwirft die an und für sich seiende Persönlichkeit und Transcendenz Gottes (I 136, 138, 247, II 61) und giebt nur soviel zu, dass Gott in der Kunst „in Handlung und Persönlichkeit eingehe“ (II 83, 57).

Im Gegensatz zu Schelling's Hinneigung zum Theismus bekennt er sich gleich Hegel zum reinen und entschiedenen Pantheismus und hat mit beiden die Identitätsphilosophie, d. h. den Glauben an die Einheit des Erkennens und Seins, zur unerschütterlichen Grundlage (I 209). Den Begriff der Natur identificirt er gleich Spinoza mit dem Begriff des göttlichen Wesens (II 11), das Denken Gottes mit dem Schaffen desselben (II 12), das Wesen Gottes mit seinem Dasein und Schaffen (II 13), im Schaffen wiederum Produciren und Produkt, schaffende Thätigkeit und Geschaffenes (I 245—246), wie in der Idee Erkennen und Erkanntes (II 165—166). Sieht man in der Gesammtheit des Schaffens auf die Thätigkeit, so ist es bloss Gottheit; sieht

man darin auf die Seite des Produkts, so ist es Dasein, in welches Gottes Wesen mit eingegangen ist (II 13—14). Das wirkliche Ding kann also keineswegs mehr aus der schaffenden Thätigkeit Gottes abgeleitet werden, sondern ist zugleich mit ihr und hat nur in derselben sein Dasein (II 13). So sind die geschaffenen Dinge ganz Erscheinung und ganz Wesen (I 160), denn was in der Erscheinung erscheint, ist eben das Wesen Gottes; die Erscheinung ist die Offenbarung oder Gegenwart Gottes (I 244, 167), und Gott selbst ist ebensowohl das Erscheinende wie das Schaffende (I 246). Bedenkt man nun, dass Solger die Idee mit dem schaffenden göttlichen (oder menschlichen) Wesen (II 140), oder dem „lebendig webenden Geist der allumfassenden Gottheit“ (I 31) identificirt, so kann man ihn wohl darum tadeln, dass er in ästhetischen Untersuchungen beständig den Ausdruck „Gott“, dessen Gebrauch in der Philosophie ausschliesslich auf die Religionsphilosophie beschränkt bleiben sollte, im Munde führt; aber es wäre unbegründet, wenn man wegen dieser Terminologie seiner Aesthetik den Vorwurf, theosophisch zu sein, machen wollte, es sei denn, dass man diesen Vorwurf auf die gesammte idealistische Aesthetik auszudehnen gewillt sei.

Bei der Entschiedenheit, mit welcher Solger die pantheistische Immanenzlehre vertritt, ist es nun kein Wunder, dass er in der einzelnen Erscheinung nicht mehr ein blosses Abbild der Idee, sondern die Idee selbst oder das göttliche Schaffen in seiner unmittelbaren substantiellen Gegenwart zu besitzen behauptet (II 270); das Einzelne oder Besondere ist nur darum schön, weil es Sitz und Mittelpunkt des ihm einwohnenden Wesens ist, weil es von göttlicher Kraft durchdrungen ist (II 179—180). Idee und Erscheinung sind, pantheistisch genommen, eine und dieselbe gegenwärtige Wirklichkeit (II 271); soweit die Wirklichkeit nicht zugleich als solche auch Idee und Wesen wäre, insoweit fiele sie in das leere Nichts (II 272). Diess wäre nun ganz gut, wenn es auf der Basis eines metaphysischen konkreten Monismus ruhte, welcher die Vieleinigkeit der absoluten Idee, die dynamische oder Willens-Realisation ihrer Momente gegeneinander, und in dieser die Setzung der objektiv-realen Erscheinungswelt anerkännte; denn mit diesen konkret-monistischen Annahmen käme die Seite des existentiellen Unterschiedes und Gegensatzes zwischen Erscheinung und Wesen ebensosehr zu ihrem Rechte wie die essentielle Identität beider.

Diese metaphysische Basis fehlt aber Solger, der wie Schelling den Pantheismus nur als abstrakten Monismus zu deuten weiss, also die Idee für eine schlechthin untheilbare und überall ganze nimmt (II 40, 224), welche in wechselloser ewiger Einheit selig ruht (I 152). Die Zeitlichkeit und Räumlichkeit, die Mannichfaltigkeit, Wandelbarkeit und Vergänglichkeit der Erscheinung (I 128, 255) wird damit zu etwas Unerklärlichem, und der Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung, den Solger als ebenso unentbehrlich anerkennt wie ihre Einheit (I 223), wird unverständlich und bleibt unverständlich trotz aller Versuche, ihn verständlicher zu machen. Ein Besonderes, welches nichts anders als der Ausdruck der Idee wäre, wäre nach Solger ein

undenkbares Unding; denn so müsste es aufhören, das Besondere oder Wirkliche zu sein (II 277). Mit diesem Satze, der ganz folgerichtig aus dem Standpunkt des abstrakten Monismus abgeleitet ist, versperrt Solger sich jede Möglichkeit des Ueberganges von der Idee zur Wirklichkeit; die Idee ist ihm nicht wie Hegel ein konkret Allgemeines, welches alles konkrete Besondere einschliesst, sondern ein abstrakt Allgemeines, welches alles konkrete Besondere, und damit auch das Wirkliche von sich ausschliesst.

Um den unmöglich gemachten Uebergang zu versuchen, muss zunächst der Begriff des Zufälligen herhalten, der nachher bei Hegel und Vischer eine Rolle von zunehmender Bedenklichkeit spielt; es ist nicht unwichtig, festzustellen, dass der Vorwurf, diesen Begriff in die Aesthetik zur Vertuschung der Mängel des abstrakten Monismus eingeführt zu haben, auf Solger fällt. Die beständig wechselnde und unendlichen Einflüssen unterworfene Mannichfaltigkeit, in welcher die Dinge uns erscheinen, soll nicht ihr Wesentliches, sondern ihr Zufälliges sein (I 159), und dieses Zufällige soll nicht von dem Wesen des Dinges oder dem immanenten Begriff desselben bestimmt sein, sondern soll dasjenige sein, worin die Erscheinung sich vom Begriff oder Wesen des Dinges absondert (I 160). Diese „Absonderung“ der Erscheinung vom Wesen sieht der Schelling'schen „Losreissung“ sehr ähnlich, und doch fällt sie nicht mit ihr zusammen; denn wenn auch das Zufällige nicht vom Wesen oder Begriff des Dinges bestimmt ist, so findet Solger doch die Annahme lächerlich, dass die Zufälligkeit der Erscheinung nicht ebenso sicher als das Wesen des Dinges selbst von Gott bestimmt sei (I 160). Damit hört aber wieder jeder Werth des Zufälligen für die Erklärung des Gegensatzes zwischen Erscheinung und Wesen auf, insofern auch das Zufällige als göttlich Bestimmtes in allen „Verhältnissen, sowohl der Theile des Dinges gegen einander, als des Dinges selbst gegen andere Dinge eine ewige und w e s e n t l i c h e Verknüpfung der Nothwendigkeit ausdrückt“ (I 180); ja sogar, wenn doch die Idee überall als ganze und untheilbare zu nehmen ist, müsste das Zufällige des Dinges bei seiner u n m i t t e l b a r e n Bestimmtheit durch Gott der absoluten Idee oder dem Wesen Gottes näher stehen als das Wesentliche der Erscheinung, welches nur i n d i r e k t, nämlich durch das Wesen oder den Begriff des Dinges, von Gott bestimmt ist. An andrer Stelle freilich setzt Solger die reine Wirklichkeit mit der reinen Zufälligkeit in dem Sinne gleich, dass sie das grundlos Seiende sind (II 259); mit solchem grundlos an und für sich Seienden wäre aber ein Absolutes neben dem Absoluten gesetzt, also der Monismus zerstört. Da somit der Begriff des Zufälligen nicht weiter hilft, so müssen wir uns nach weiteren Aufklärungen für den Gegensatz von Wesen und Erscheinung umsehen.

Wenn das Sein an sich ein ewiges, ruhendes sein soll, in der Idee oder im Wesen aber die Einheit von Erkennendem und Erkanntem oder Erkennen und Sein gesetzt sein soll, so muss der Gegensatz der Erscheinung sum Wesen offenbar darin gesucht werden, dass in ihr Erkennen und Sein nicht in Eins fallen, sondern in einem Gegensatz zu einander stehen und sich gegenseitig beschränken (I 223).

Da ferner der Gegensatz der erscheinenden Wirklichkeit gegen das Wesen nicht aus der Einheit des Wesens zu erklären ist, so kann er nicht auf der Seite des Seins gesucht werden, sondern nur auf der Seite des Erkennens, und im Erkennen auch noch nicht auf der Seite der höheren, auf göttlicher Offenbarung beruhenden (I 183) Erkenntnissart der Phantasie (I 190—191), sondern auf der Seite der niederen menschlichen Erkenntnissarten. Denn jene höhere Erkenntnissart fällt mit der Idee zusammen (I 147); in ihr denkt ein dem gewöhnlichen Verstand überlegener künstlerischer Verstand, ein Abkömmling des göttlichen, und stellt seine Ergebnisse als Gestalten der Phantasie dar (II 240, 244, 250, 172), wodurch eben die Phantasieanschauung zur intellektuellen Anschauung wird. Diese intellektuelle Phantasieanschauung enthält selbst die Gegensätze der schöpferischen produktiven Phantasiethätigkeit und der sinnlichen Gegenständlichkeit in sich, die dem Gegensatze von Wesen und Erscheinung in der Idee entsprechen (II 272, I 191), da sowohl in der menschlichen wie in göttlichen Schöpferthätigkeit Schaffen und Geschaffenes in Eins fallen (II 14, 17, 167—168). Das so Entstehende ist aber nicht die gemeine Erscheinung der Wirklichkeit, sondern eine vom Lichte der Phantasie verklärte Erscheinungswelt, eine theilweise Reproduktion des ewigen, idealen, innergöttlichen Universums, und selbst wo die Phantasie die Anregung ihrer Thätigkeit aus der erscheinenden Wirklichkeit schöpft, muss sie doch das Irdische und Zeitliche erst an ihrem feurigen Strahle zu einer gestaltlosen und bedeutungslosen Masse einschmelzen, bevor sie die göttlichen Gedanken nachdenken kann (II 215, 217). Diese durch die schöpferische Thätigkeit mit dem Wesen in Eins fallende höhere Erscheinung ist aber nicht das zu Erklärende, sondern die gemeine erscheinende Wirklichkeit; diese letztere und ihr Gegensatz gegen das Wesen und Sein kann mithin nur aus den niederen Erkenntnissarten des Menschen entspringen, welche nicht mehr als göttliche Offenbarungen gelten können. Das Mannichfaltige der gemeinen Welt kann nur in der Strahlenbrechung, die es durch die getrennten Standpunkte (der erkennenden Individuen) erleidet, als mannichfaltiges, der Einheit des Wesens entgegengesetztes aufgefasst werden (II 202). Der abstrakte Monismus muss also auch bei Solger behufs Erklärung der Vielheit des Wirklichen seine Zuflucht zu dem unwahren subjektiven Schein nehmen; dabei bleibt aber immer noch unverständlich, im einen Falle, wie dieser subjektive Schein entstehen konnte, ohne von Absoluten gesetzt zu sein, im andern Falle, wie dieser Schein dem Wesen unangemessen sein kann, wenn er von demselben gesetzt ist.

Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls wird die gemeine Erscheinung als subjektiver Schein einer niederen, der Wahrheit unangemessenen Erkenntnissart zu einem n i c h t i g e n Schein; dass die Erscheinung, insofern sie dem Wesen und der Idee entgegengesetzt ist, in's leere Nichts fällt (II 272), ist nun nicht mehr bloss eine unmögliche konditionale Annahme, sondern der Ausdruck des thatsächlich bestehenden Verhältnisses. Der Gegensatz zwischen der Nichtigkeit dieser doch den Schein des Daseins vorspiegelnden Erscheinung und dem Wesen

bläht sich nunmehr zum Widerspruch auf, welcher jeden Anspruch der gemeinen Erscheinung auf Schönheit unmöglich macht; der Versuch, die Schönheit, d. h. die Einheit von Wesen und Erscheinung in der Welt, wie sie ist oder vielmehr zu sein scheint, aufzuzeigen, endet mit der Einsicht, dass durch das widerspruchsvolle Grundverhältniss ihrer Theile die Schönheit der Welt für unsre gemeine Erkenntnissweise sich selbst zersprengt und etwas Unmögliches wird, dass eine vollendete Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung, d. h. Schönheit, nur für Gott vorhanden ist (weil für diesen die niederen Erkenntnissarten des Menschen eben nicht vorhanden sind), und dass für den Menschen die wahre und ächte Wirklichkeit des Lebens nur durch die Kunst dargestellt werden kann, d. h. durch die Phantasiereproduktion des idealen Universums (I 261, II 92).

Es erhellt hieraus zunächst, dass es für den abstrakten Monismus folgerichtiger Weise keine Naturschönheit geben kann, sondern nur Kunstschönheit, und dass erst die von den Banden der sinnlichen Wahrnehmung sich losmachende, das gegebene Wirkliche umschmelzende und neu schaffende Phantasie die vermeintliche Naturschönheit erzeugt (II 48, 215, 217). Dass für eine Aesthetik, welche sogar die Schönheit des Wirklichen aus blossem Sinnenschein in Phantasieschein auflöst, auch die Kunstschönheit nur ästhetischer Phantasieschein sein kann, bedarf kaum der Erinnerung; wie die Malerei nur den Schein des Körpers hinzustellen beabsichtigt (II 100, 106), so ist selbst für die Plastik die Begrenzung der Gestalt eine von der Phantasie selbst erzeugte und erst dadurch aus der Zufälligkeit des Wirklichen zur Nothwendigkeit des Ewigen erhobene (II 103).

Ausser der Verneinung der Naturschönheit folgt ferner aus dem abstrakten Monismus und seiner Untheilbarkeit der Idee, dass in jedem Schönen nicht etwa bloss eine die absolute Idee mikroskopisch repräsentirende Partialidee, nicht bloss eine besondere Seite oder ein Moment der absoluten Idee, sondern die absolute Idee selbst in ihrer einheitlichen Totalität, der vollständige ideale Makrokosmos, gegenwärtig sein muss (II 6, 123, 131—132); dass wir trotzdem die in jeder Kunst sich ganz offenbarende Gottheit (II 123) in jeder Kunst gleichsam unvollständig und von einer besonderen Seite und erst in dem Zusammenwirken der Künste (wie es z. B. in der antiken Tragödie und dem christlichen Kultus stattfindet) einigermaassen in seiner Fülle zu erfahren meinen (II 125, 127, 133, 142—145), das kann wiederum nur an der Beschränktheit unsrer Auffassung liegen, die hier sogar in die künstlerisch bildende und sinnende (d. h. producirende und recipirende) Phantasie sich einmengt. In diesen Behauptungen liegt offenbar eine extreme Ueberspannung der Schelling'schen Lehre von der Einheit der Idee, und eine Verwechselung zwischen der substantiellen Immanenz des absoluten Wesens oder Subjekts in der Erscheinung einerseits und der Immanenz des Gesammtinhalts der absoluten Idee in einer besonderen Erscheinung andrerseits; das absolute Sein geht auch dann als identische Substanz oder absolutes Subjekt durch alle Dinge hindurch, wenn es nicht, wie Solger meint, in jedem einzelnen als Ganzheit (seines idealen Inhalts) wieder zur

Vollendung kommt (II 6). Ersteres ist die Wahrheit des Monismus, letzteres die Unwahrheit des abstrakten Monismus, dessen Widerspruch mit der ästhetischen Erfahrung hinwegzusophistisiren Solger sich die erdenklichste, obschon doch vergebliche Mühe giebt. Für die Aesthetik genügt nicht bloss die mikrokosmische Natur des Schönen, sie ist sogar Erforderniss, weil die makrokosmische Natur der dem Schönen immanenten Idee eine absolute Disharmonie zwischen der Idee und der Erscheinung (die doch, um anschaulich zu bleiben, immer nur eng begrenzt sein darf) zur Folge haben, also die Schönheit unmöglich machen würde. Der überschwängliche Charakter der Solger'schen Aesthetik ist wesentlich durch diese Verwechselung von absoluter und Partialidee, von idealem Makrokosmos und Mikrokosmos bedingt, und sie ist es, die zumeist ihr den falschen Vorwurf, theosophisch zu sein, zugezogen hat, weil in jedem Schönen Gott ganz erscheinen soll; deshalb ist es wichtig, sich darüber klar zu werden, dass es sich hier lediglich um eine logische Konsequenz des abstrakten Monismus handelt, aber nicht um eine solche des Theismus.

Solger kann es sich nicht verhehlen, dass nach seinen Voraussetzungen schliesslich auch das Kunstschöne an demselben Widerspruch zu Grunde gehen muss wie das Naturschöne. Denn wenn die künstlerische Phantasie auch die Gedanken Gottes oder die absolute Idee nachschafft, und wenn man auch Solger zugeben wollte, dass die so ideell reproducirten Anschauungen nicht blosse Abbilder, sondern in Folge der Immanenz der göttlichen Thätigkeit in der Phantasie die Urbilder selber, d. h. unmittelbare Erscheinungen der Gottheit seien (II 209), so bleibt doch auf jeder Seite ein Grund bestehen, der die Disharmonie zum Widerspruch mit der geforderten Einheit beider Seiten verschärft. Auf Seiten der Idee ist es die Verwechselung der für die menschliche Phantasie erscheinungsfähigen Partialidee mit der für sie unfassbaren Totalidee; auf Seiten der Erscheinung ist es das Haftenbleiben an den Mitteln und Grenzen der sinnlichen Anschauung, die Nichtigkeit des in die Phantasieanschauung hinübergenommenen Sinnenscheins, welche noch durch die Theilung der Kunst in Künste gesteigert wird. Was vom Schönen in seiner Objektivität noch Bestand zu haben scheint, das löst schliesslich noch der Humor, die Betrachtung, der Witz und die Ironie auf, welche alle die Idee in die Nichtigkeit der Erscheinung hineinreissen, und das Recht, ja sogar die ästhetische Pflicht haben, diess zu thun (II 232, 248, 277—278).

In der Wirklichkeit des Irdischen behauptet sich die Idee durch nie abreissendes Entstehen und Vergehen, während in der Kunst die Idee in die Nichtigkeit des Vergänglichen eingeht, ohne entsprechende phänomenale Ueberwindung der Sterblichkeit (II 277). Mit dem Schönen stirbt jedesmal eine ganze gottbeseelte Welt dahin (I 257), die unwiederbringlich verloren ist, und wenn auch aus dem Untergang der Erscheinung die ewige Idee sich wie ein Phönix unversehrt emporschwingt, so ist es doch nun aber nicht mehr die in der Erscheinung inkorporirte Idee, sondern die reine Idee, und die übrig bleibende Leere ist die Leere des blauen Himmels, durch welche die menschliche Sehnsucht sich nunmehr selbst von der Erde zum Göttlichen

und unverhüllten Ewigen aufschwingt (II 232). Der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung sowohl in der Wirklichkeit wie in der Kunst findet also seine Lösung nur darin, dass man auf die Seite der Erscheinung verzichtet und von dem ästhetischen Gebiet zu einer höheren Art und Weise der Erfassung des Göttlichen, nämlich der religiösen, emporsteigt, womit die Schönheit mit unter die übrigen Güter dieser Welt versinkt (I 255).

Aber diese Lösung des Widerspruchs wäre eine für den ästhetischen Standpunkt transcendente, und um die Kunst als solche trotz seiner irrigen Voraussetzungen und widerspruchsvollen Konsequenzen zu retten, verfällt Solger auf den Ausweg, den unlöslichen Widerspruch zwischen der geforderten Harmonie und der erschlossenen Disharmonie von Idee und Erscheinung mit einem dialektischen *salto mortale* für den eigentlichen, wahren und alleinigen Inhalt des Schönen zu erklären (II 92, I 257). Dass damit nichts erklärt, sondern nur das Unmögliche für eine Erklärung der Sache ausgegeben ist, braucht wohl kaum bemerkt zu werden; das widerspruchsvolle Ergebniss Solgers enthält eben die von ihm nicht beachtete Aufforderung zur Revision seiner irrigen, abstrakt-monistischen Voraussetzungen. Von den Anhängern der Hegel'schen Dialektik freilich ist er wegen dieses Ergebnisses ebenso gefeiert worden, wie von den deutschen Romantikern wegen der der Ironie zugetheilten Henkersarbeit, das letzte Vernichtungs-Urtheil an der inkorporirten Idee zu vollziehen.

Gleichwohl kann dieser Abschluss dem Gefühl des Aesthetikers nicht genügen; er sucht unwillkürlich danach, die in dieser Welt an ihrem inneren Widerspruch zu Grunde gehende und nur im Augenblick ihres Unterganges ganz zu erfassende Schönheit für eine andre Welt zu retten, d. h. dem an sich seienden Ewigen oder der innergöttlichen Idee, welche eigentlich nur Objekt eines religiösen Verhältnisses sein sollte, daneben auch noch eine ästhetische Bedeutung zuzuschreiben. Wie der abstrakte Monismus die Schönheit in den Widerspruch gestürzt hatte, so drängt die vermeintliche Widerspruchsnatur der konkreten phänomenalen Schönheit dazu, die wahre, widerspruchsfreie Schönheit in einem transcendenten Jenseits, „in unerreichbaren Gegenden“ (I 207) oder „an dem überhimmlischen Ort Platon's“ (I 152) zu suchen, also in den abstrakten Idealismus zurückzufallen, aus dem Solger, wie wir oben sahen, so ernstlich hinausgestrebt hatte. Nun wird der unvollkommenen Schönheit dieser Welt eine vollkommene jener Welt, der irdischen eine göttliche Schönheit entgegengesetzt (I 259, II 207); da aber Gott als abstrakt Einer nicht schön genannt werden kann, sondern Schönheit den Gegensatz von Wesen und Erscheinung bereits voraussetzt, da andrerseits die Erscheinung der vollkommenen göttlichen Schönheit nicht in der unvollkommenen Welt der Mannichfaltigkeit und Zufälligkeit gesucht werden kann, so muss auf das ideale Universum Schelling's zurückgegriffen werden, als auf eine Zwischenstufe zwischen dem abstrakt Einen Gott und der geschaffenen wirklichen Welt.

Dieses ideale Universum ist der in all seinem mannichfaltig ausgestatteten Inhalt nur sich selbst betrachtende göttliche Gedanke

(II 126); die vollkommenen Wesen, welche jenes ideale Weltall bilden, können wir nur als eigenschaftslos bezeichnen, aber an sich ist jedes von ihnen voll von der ganzen lebendigen Gottheit (I 153), ohne dass ihre Besonderheit in dem allgemeinen Wesen Gottes untergeht (I 154). Das Centrum dieses Lichtkreises oder Allerheiligsten (II 126) ist Gott selbst als ruhende Einheit, welcher beständig sein Licht in das ideale Weltall ausströmt (I 152); die vollkommenen Wesen aber, „stets nach dem inneren Lichte der Gottheit hingewandt, schlingen sich in den harmonischen und sich selbst vollendenden Umschwüngen des aus dem Innersten sich ausbreitenden Zusammenhanges ewig um dasselbe und saugen aus demselben ihr eigenes Licht, welches kein andres ist als das göttliche“ (I 153).

Man sieht, wie vergeblich Solger sich abmüht, die „eigenschaftslose“ Besonderheit des Konkreten mit der abstrakten Einheit seines Absoluten zusammenzubringen, und gar von ihr abzuleiten; der abstrakte Idealismus schämt sich hier schon gleichsam seiner selbst und hält es für nöthig, sich in das poetische Gewand einer Vision zu hüllen, um seine Blösse zu decken. Und doch läge es dem Solger'schen Immanenzstandpunkt schon ganz nahe, das ideale Universum als die dem realen Universum immanente ideale Bestimmtheit zu verstehen, wenn nur nicht der abstrakte Monismus hinderte, das Besondre und Einzelne, den schlechthin konkreten Inhalt der Wirklichkeit selbst schon als die innere Mannichfaltigkeit der Idee anzusehen. Dieser Uebergang war Hegel vorbehalten, und darum geht erst mit diesem der abstrakte ästhetische Idealismus in konkreten über; bei Solger bleibt der konkrete Idealismus noch blosses Postulat und erfolglose Velleität, während bei Hegel der entscheidende Schritt wirklich vollzogen wird, obschon auch noch nicht, ohne Reste des abstrakten Idealismus in den neuen Standpunkt mit hinüberzunehmen.

Der abstrakte Idealismus Solger's weist sowohl in seinen Grundgedanken wie in der visionären Unklarheit seiner Ausdrucksweise auf Platon zurück, dessen Einseitigkeit sogar schon von Schelling in höherem Maasse überwunden war, als es Solger gelungen ist. So sind denn auch noch zwei Fehler der Solger'schen Aesthetik, welche nicht wegen ihrer eigenen Bedeutung, sondern wegen ihres Einflusses auf einige Nachfolger (Krause, Weisse, Zimmermann) zu erwähnen sind, auf Platon als ihre Quelle zurück zu führen. Der erste ist die Ausdehnung der Schönheit von dem Erkenntnissobjekt auf die Erkenntnissthätigkeit des Erkennenden und auf die schöpferische Thätigkeit des Schaffenden, von den schönen Gestalten und Dingen auf den sie schaffenden oder auffassenden Geist (I 162, 176). Der zweite ist die Verwechselung der Schönheit als eines Resultats der Harmonie von Idee und Erscheinung mit einem über der absoluten Idee in der Luft schwebenden apriorischen Abstraktionsbegriff, welcher einen Theil oder eine Seite oder einen Ausschnitt der absoluten Idee als sein specielles Eigenthum in Anspruch nimmt. Wenn Solger von der Idee der Schönheit spricht, so ist das nicht ein Genitivus objektivus (die Idee, deren Einheit mit der Erscheinung die Schönheit hervorbringt), sondern ein Genitivus

subjektivus (die Idee, welche unter andern ähnlichen Ideen speciell Eigenthum der Schönheit ist).

Während Solger für gewöhnlich unter der der schönen Erscheinung immmanenten Idee die absolute Idee in ihrer einheitlichen Totalität versteht, giebt er an andern Stellen an, dass dasjenige, was wir in unsrer Welt Schönheit nennen, die Erscheinung jener ursprünglichen Idee der Schönheit sei (I 155), welche eine der vielen Einheiten von Verhältnissen oder eines der vielen Systeme von Beziehungen zwischen dem Centrum des Absoluten und den vollkommenen eigenschaftslosen Wesen des idealen Universums darstellt (I 154). Andre solche Einheiten von Verhältnissen oder „lebendige Ideen“ sind die Ideen der Wahrheit, Güte und Seligkeit, welche alle dieselbe Eine Idee, nur von verschiedenen Seiten gesehen, sind (I 172); jede derselben bildet für sich ein ganzes Weltall (I 161). Das Verhältniss dieser vier Ideen unter einander wird von Solger in recht unklarer Weise zugleich als Identität und Unterschied bestimmt (I 173—177). So berechtigt es auch sein mag, in dem Inhalt der absoluten Idee verschiedene Kreise von Beziehungen zu unterscheiden, so irreleitend ist es doch, dieselben als verschiedene Ideen zu bezeichnen, namentlich wenn es sich um solche Beziehungen handelt, welche als solche noch gar nicht in der Idee als solchen enthalten, sondern nur implicite derart in ihr voraus veranlagt sind, dass sie hintennach aus dem Verhältniss der Erscheinung zur Idee hervorgehen. Letzteres leugnet freilich der abstrakte Idealismus, der eben dasjenige, was erst in der Erscheinungswelt als Resultat herauskommt, vorweg in die Idee als fertiges Urbild hineinlegt; damit fällt aber Solger schliesslich ganz in den von ihm bekämpften Schelling'schen Irrthum zurück, dass alle phänomenale Schönheit nur Erscheinung oder Abbild der an sich seienden urbildlichen Schönheit der Idee sei. Während Solger einerseits die ästhetisch unentbehrliche inhaltliche Vieleinigkeit der Idee als einer Totalität von konkreten Partialideen zu Gunsten einer abstrakten Einheit und Untheilbarkeit der Idee verwirft, hält er andrerseits an der ganz unmotivirten und irreleitenden Platonischen Theilung der Idee in verschiedene Ideen fest, und verstärkt dadurch den üblen Einfluss des abstrakten Platonischen Idealismus auf seine Nachfolger. Grade Solger's unverdient grosses Ansehn ist es gewesen, was die rechtzeitige Kritik des abstrakten Platonischen Idealismus verhindert und es bewirkt hat, dass selbst der populär-ästhetische Sprachgebrauch der Gegenwart noch immer an den Platonischen Abstraktionsbegriffen krankt.

d. Krause.

Krause hat sich von Jugend auf mit ästhetischen Spekulationen beschäftigt. Die Hauptquelle seiner ästhetischen Ansichten sind die 1828—29 von ihm gehaltenen „Vorlesungen über Aesthetik“, welche nach seinem Hefte von Hohlfeld und Wünsche herausgegeben sind (1882), während ein sorgfältig von Krause selbst zum Zweck des Diktirens gearbeiteter Auszug unter dem Titel „Abriss der Aesthetik“

von Lautbecher schon i. J. 1837 veröffentlicht wurde. Der „Abriss“ und die „Vorlesungen“ haben genau das gleiche Inhaltsverzeichniss und verhalten sich zu einander wie Paragraphen und Erläuterungen. Von Krause's übrigen Werken sind noch zum Vergleich heranzuziehen die „Vorlesungen über die Grundwahrheiten der Wissenschaft“ (1828), welche eine Art Encyclopädie darstellen, speciell Abschn. VIII, IX und XXIII, welche die Lehre von der Phantasie, den Begriffen, den Ideen und der Kunst behandeln.*)

Krause ist ein durchaus systematisch angelegter Kopf von ungewöhnlicher Arbeitskraft; leider ist sein Systematisirungstrieb zum pedantischen Schablonisiren erstarrt, und seine Neigung zur Verdeutlichung des Ausdrucks durch Neubildung von Worten hat sich in eine abstruse Sprachreinigung und Sprachverzerrung verirrt. Glücklicherweise schliesst der gedruckte Text der Vorlesungen über Aesthetik sich mehr der gewöhnlichen Ausdrucksweise an, was wohl den Herausgebern zu danken ist. Von den dialektischen Neigungen seiner meisten Zeitgenossen ist Krause gänzlich frei, was der Verständlichkeit seiner Schriften sehr zu Statten kommt; aber dafür fehlt es ihm auch an dem spekulativen Tiefsinn eines Schelling, Hegel oder Weisse, und sein Gedankenkreis überschreitet nach Abstreifung der bizarren Wortbildungen nicht die Grenzen eines Rationalismus, wie er schon von Lessing und Herder, wenn auch nicht in so systematischer Form erreicht war. Krause ist mit seinem unerschütterlichen, kindlich gläubigen Optimismus, seiner Schwärmerei für den freimaurerischen Humanitarismus und dessen dogmatische Grundpfeiler des persönlichen Gottes, der persönlichen Unsterblichkeit und der menschlichen Willensfreiheit, ein echtes Kind des 18ten Jahrhunderts. Wie bei Herder ist die ganze Weltanschauung religiös verklärt und durchdrungen; wie bei Lessing soll der geschaffenen Welt auch eine gewisse Immanenz in dem persönlichen Gott gewahrt bleiben, weshalb Krause sein System Panentheismus nennt. Trotzdem es ihm an jeder mystischen Ader fehlt und die rationalistische Schablone sich überall vordrängt, muss man Krause's System theosophisch nennen, weil alle Sphären unmittelbar auf den Gottesglauben und die Gottinnigkeit als ihr Gravitationscentrum bezogen sind. Während die spekulativen Dialektiker den Entwickelungsgang der Philosophie fördern durch ihr Aufwühlen der auf dem Grunde der bisherigen Ansichten schlummernden Widersprüche und mit der Härte dieser Widersprüche zum Theil vergebens, zum Theil erfolgreich ringen, lässt Krause die Probleme auf dem alten Fleck, indem er, blind gegen vorhandene Schwierigkeiten, durch schablonisirende Anwendung von Gegensätzen und durch die Forderung, die Synthese oder den „Verein“ derselben als drittes Glied hinzuzudenken, alles gethan zu haben glaubt. Der Verständlichkeit und Deutlichkeit seiner Ausdrucksweise entspricht darum auch nicht eine gleiche Klarheit des Gedankengehalts, der vielmehr in

*) Ich citire den „Abriss“ nach §§, die „Vorlesungen über Aesthetik“ als V. mit der Seitenzahl, die „Vorlesungen über die Grundwahrheiten der Wissenschaft als Gr. mit der Seitenzahl.

vieler Hinsicht schillernd und schwankend ist. Seine scheinbare Originalität liegt hauptsächlich in seiner sprachbildenden Schematisirung und verschwindet mit Abstreifung dieses fremdartigen Gewandes. Seine geschichtliche Bedeutung beruht wesentlich darauf, die geistige Errungenschaft der deutschen Philosophie des 18ten Jahrhunderts (vor Kant's Kritik der reinen Vernunft) nachträglich systematisirt zu haben; dieses Verdienst ist nicht zu unterschätzen, namentlich konnten für eine solche Leistung die romanischen Völker dankbar sein, welchen die deutsche Philosophie des 19ten Jahrhunderts bis jetzt noch als etwas kaum Zugängliches gegenübersteht.

An Vorgängern, die mit ihm übereinstimmen, führt Krause vor allem Platon an (V. 90—94), demnächst Winkelmann als modernen Platoniker (V. 99—106), und Kant als Begründer der den Platonischen Idealismus ergänzenden Lehre vom subjektiven Eindruck des Schönen (V. 95—99). Ausserdem erwähnt er Plotin, Schelling, Hegel, (die Schellingianer:) J. J. Wagner, Ast und mehrere Andre (V. 8, 10). Dass unter diesen „Andren" auch Solger befasst ist, wird dadurch wahrscheinlich, dass Krause ganz in Solger'scher Weise gegen die Doppelheit von Urbild und Gegenbild im Schönen (V. 29, 148), und gegen die Unterstellung polemisirt, dass das Schöne nicht schön ist durch das, was es ist, sondern durch das was es bedeutet (V. 87, 346—347); ebenso theilt er mit Solger den Fehler, von der Idee des Schönen und ihrem Verhältniss zu den andern höchsten Ideen des Wahren und Guten (V. 118—123), und von der Schönheit des Geistes, des Gemüths und der Seele (ganz abgesehen von seiner Vereinigung mit der leiblichen, natürlichen Schönheit, also abgesehen von sinnlicher Erscheinung) zu sprechen (V. 158—160).

Grundlegend für Krause's Aesthetik jedoch ist das eingehende Studium Platon's geworden, von welchem seine lichtvolle und gedrängte Analyse der zerstreuten Platonischen Andeutungen über ästhetische Fragen (V. 91—94) Zeugniss ablegt; weiter ausgebildet hat er nicht die Ideenlehre als solche, sondern einerseits die formalen Bestimmungen Platon's über das objektiv Schöne (Gesetzmässigkeit, Symphonie und Symmetrie) und andererseits den theosophischen Zug der Platonischen Auffassung. Nebenbei ist es für Krause charakteristisch, wie er die Platonischen und Plotinischen Andeutungen weiter ausführt, dass der Mensch um so fähiger werde, das Schöne zu empfinden und hervorzubringen, je mehr er die innere Schönheit seiner Seele pflegt und je weiter er in der Gotteserkenntniss und Religiosität gediehen ist, und dass nichts mehr die Tugend und Frömmigkeit befördere als die Beschäftigung mit dem Schönen, welche die Liebe zum Schönen weckt (V. 111—112, 88, §§ 22); charakterisch ist diess nämlich für seine Konfusion der Realität mit dem ästhetischen Schein, von deren Gegensätzlichkeit er keine Ahnung hat. — Die unklaren Auslassungen Winkelmann's über das Wesen des Schönen sind Krause grade deshalb sympathisch, weil sie den theosophischen Zug des Platonismus auffrischen, wonach die höchste Schönheit in Gott und die Schönheit der endlichen Kreaturen nur in ihrer Gottähnlichkeit liegt (V. 102, 156).

An Kant's Lehre zieht ihn eigentlich nur die negative Seite an, die Sonderung des Schönen von dem Gebiete der realen Interessen und der sinnlichen Lust; das „uninteressirte Wohlgefallen", welches durch das freie Spiel der Geisteskräfte entstehen soll, wird als der „subjektive Begriff des Schönen" mit dem „objektiven Begriff des Schönen" zunächst äusserlich zusammengekoppelt, weil die Erfahrung diese Verbindung des objektiv Schönen mit dem subjektiven Eindruck des Schönen aufweist (V. 14—15, 20—21).*) Es ist aber klar, dass der subjektive Eindruck des an und für sich Schönen nicht als „subjektiver Begriff" des Schönen, oder als Begriff des Schönen nach seiner subjektiven Seite bezeichnet und dem objektiven Begriff des Schönen nebengeordnet werden kann. Der „subjektiv-objektive Vereinbegriff des Schönen" ist daher von vornherein eine Missbildung, insofern er eine wesentliche Begriffsbestimmung mit einer untergeordneten Folge-Bestimmung gleichwerthig zusammenfasst; obenein ist die Nothwendigkeit dieser Verknüpfung aus keiner der beiden Bestimmungen ersichtlich, sondern muss erst durch Rückgang auf den gemeinsamen Grund beider gewonnen werden. Entweder ist der „objektive Begriff des Schönen" der ganze Begriff desselben, dann muss der voran geschickte „subjektive Begriff des Schönen" aus dem ersteren abzuleiten sein; oder aber beide Bestimmungen sind für die Definitionen des Schönen gleich unentbehrlich, dann liegt der wahre Begriff des Schönen eben nicht in einer dieser Bestimmungen, auch nicht in ihrer empirischen Verknüpfung, sondern allein in demjenigen Begriff des Schönen, welcher sich als der Grund beider sowohl wie auch der Nothwendigkeit ihrer Verknüpfung erweist.

Hiermit ist nun schon die innere Zerfahrenheit und Unklarheit der Krause'schen Aesthetik aufgedeckt. Was Krause den „objektiven Begriff des Schönen" nennt, ist weit davon entfernt, diess zu sein, ist vielmehr bloss eine Summe von abstrakten formalen Bestimmungen und Bedingungen des Schönen; was er aber den letzten Grund des Schönen nennt, ist der von ihm verkannte und entstellte Begriff des Schönen, mit dem er eben wegen seiner theosophischen Entstellung nichts Rechtes mehr anzufangen weiss. Wo Krause seiner ethischen Gesinnungswärme und religiösen Gefühlsschwärmerei den Zügel schiessen lässt, geberdet er sich als idealistischer Aesthetiker in theosophischer

*) Der Wortlaut der Definitionen ist folgender. a. Der subjektive Begriff des Schönen: „Schön ist, was Vernunft, Verstand und Phantasie in einem ihren Gesetzen entsprechenden Spiele der Thätigkeit befriedigend beschäftigt und das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und einer uninteressirten Neigung erfüllet" (§ 10). b. Der objektive Begriff des Schönen: „Schön ist, was Einheit, Selbstständigkeit und Ganzheit hat und in der Einheit Vielheit und Vereinheit oder Harmonie", oder kürzer: „was eine organische Einheit ist" (V 107). c. Der subjektiv-objektive Vereinbegriff des Schönen: „Schön ist, was organisch Eines ist, und den Geist auf eine seinen Gesetzen gemässe Art beschäftiget und das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit einer uninteressirten Neigung erfüllt" (§ 23); oder kürzer: „Schön ist, was eine organische Einheit ist, und als solche den Menschen, sofern dieser ebenfalls eine organische Einheit ist, zu organischer Thätigkeit erregt und bewegt" (§ 28). Dass die letztere Fassung um vieles zu weit ist und das ganze naturgemässe Leben im weitesten Sinne umspannt, bedarf keines Nachweises.

Draperie; wo er aber konkrete Folgerungen aus dem Begriff des Schönen für die Aesthetik ziehen will, da muss er diesen unfruchtbaren theosophischen Begriff des Schönen schnell mit dem „objektiven", d. h. dem abstrakt formalistischen vertauschen, um nur irgend etwas Greifbares in Händen zu haben. Aus diesem Schwanken zwischen zwei gleich falschen Extremen kommt seine Aesthetik nirgends heraus, weil sie den Boden des reinen Idealismus unter den Füssen verloren hat.

Die Erklärung, dass das Schöne „die verwirklichte Idee, oder das belebte Ideal selbst" ist, findet sich nur ganz gelegentlich (§ 12), ohne dass von derselben weiterer Gebrauch gemacht wird. Die Lehre von den Ideen, welche Krause in den „Grundwahrheiten der Wissenschaft" (S. 139—156) ziemlich ausführlich und in wesentlicher Uebereinstimmung mit dem absoluten Idealismus vorträgt, findet in den beiden Werken über Aesthetik gar keine Verwerthung; sondern die Ideen werden hier in rein subjektivem Sinne als menschliche „Schauung" des absoluten „Wesens" und seiner „Wesenheiten" (Grundeigenschaften) gefasst, dienen also nur als die Leitern, auf welchen das Bewusstsein zur Erkenntniss der persönlichen Gottheit hinanklimmt. In den „Grundwahrheiten" sind sie diess zwar ebenfalls in erster Reihe, aber dabei blickt doch gelegentlich noch der absolut idealistische Grundgedanke hindurch, dass die in das wissenschaftliche Bewusstsein oder die unklare Ahnung des Menschengeistes eintretenden Ideen, auch abgesehen von den Entfaltungsgesetzen des zeitlichen Wissens für endliche Geister, an sich selbst sind, und zwar alle organisch oder gliedbaulich vereint in der Uridee oder Grundidee des absoluten Wesens (Gr. 148—149), und dass die verschiedenen Ideen alles Allgemeine, Besondere und Einzelne, Ewige und Zeitliche, Sinnliche und Nichtsinnliche in sich enthalten, oder vielmehr sind (Gr. 146, 149, 150). Aber dabei bleibt doch unklar, wie das absolute Wesen sich zur absoluten Idee verhält, ob die Idee das Wesen ist, wie der absolute Idealismus behauptet, oder ob die Idee vom Wesen gehabt wird und nur das Moment seiner Entfaltung zur inneren Mannichfaltigkeit repräsentirt; Krause geht an diesem Scheidewege vorüber, ohne es auch nur zu merken. Thatsächlich fällt sein Theismus auf die zweite Seite dieser Alternative, und daraus erklärt es sich wohl auch, dass er praktisch von der Idee und den Ideen immer nur redet als von menschlichen „Schauungen" des an sich seienden Wesens und seiner Wesenheiten.

Man könnte sich denken, dass die abstrakt idealistische Aesthetik sich zu der theosophischen Wendung gedrängt gefühlt habe durch das Bedürfniss, ihre Abstraktheit durch Fortgang zu einem wahrhaft Konkreten, von der abstrakten Idee zum persönlichen Gott zu überwinden; wenn Schelling Recht hatte mit dem Satze, in der Kunst seien die Götter das, was in der Philosophie die Ideen, so lag es ja nahe genug, die wahre Schönheit in dem wahren lebendigen Gott, statt in der abstrakten Idee zu suchen. Aber von einem solchen Gedankenzusammenhang findet sich bei Krause keine Spur. Es ist offenbar nur sein religiöses Gefühl, welches ihn dazu drängt, Gott die höchste Ehre in Allem, und darum auch den Preis der Schönheit

(und Erhabenheit) zu ertheilen. Er hat ganz Recht, bei seinem Thun die beiden Vorwürfe einer schwärmerischen phantastischen Mystik und einer verendlichenden Versinnlichung Gottes gleichmässig von sich zu weisen (V. 156—158); sein Fehler liegt nicht in einer mystisch-phantastischen Versinnlichung Gottes, sondern in einer intellektualistisch-rationalistischen Entsinnlichung der Schönheit.

Krause hat keine Ahnung davon, dass das Schöne nur im ästhetischen Schein, nur im sinnlichen Scheinen der Idee entsteht, und ebensowenig davon, dass die Idee als solche gar nicht in das menschliche Bewusstsein eintreten kann; vielmehr glaubt er an eine über Phantasie und Begriff, Sinnliches und Nichtsinnliches gleichmässig hinausgehende „Schauung" des wissenschaftlichen Bewusstseins (Gr. 137—147), an eine „reine Vernunftschauung" des Menschen von Gott, welche mit dessen absolutem Wesen zugleich seine „intellektuelle Schönheit" wahrnimmt, und dieselbe im „Vernunftgefühl" ohne alle sinnliche Reizung der Phantasie empfindet (V. 158, § 45). Die Phantasie giebt niemals die Schauung eines Urganzen, d. h. Unendlichen, welche nur ein „übersinnliches Schauen" uns vorhält (Gr. 137 bis 138), und doch soll erst in der Uridee oder Grundidee eines Urganzen die wahre Schönheit liegen. Dem entspricht denn auch die abstrakt formalistische Erklärung der göttlichen Schönheit, welche den rationalistischen Zug der ganzen Krause'schen Phylosophie nicht verleugnet. Die Idee verhält sich zum Ideal als Urbegriff zum Urbilde (Gr. 553), als Begriff zum Phantasieschema (Gr. 144—145); das Ideal ist also selbst schon ein bloss unvollkommener Repräsentant der Idee, die ihrerseits übersinnlich bleibt. Diese richtige Erkenntniss bleibt aber bei Krause unfruchtbar, weil er in seinem intellektualistischen Rationalismus gar nicht auf den Schelling-Schopenhauer'schen Gedanken kommt, dass die Idee als solche jenseits des menschlichen Bewusstseins bleibt und in der transcendentalen ästhetischen Anschauung oder in der „ästhetischen Idee" nur implicite mit erfasst wird. Wenn der Künstler leibliche Schönheit bilden will, muss er zuerst wissen, worin dem Begriffe nach leibliche Schönheit besteht, oder die Idee derselben haben, sodann aber auch ein Bild dieses Begriffes oder ein Ideal vor Augen schweben haben (V. 341); ebenso muss eine wahre, also übersinnliche Erkenntniss des Begriffs der Schönheit vorausgehen, um Schönheit empfinden zu können (V. 335). In noch höherem Grade, als für das Empfinden und Bilden der Schönheit ist für das theoretische Erkennen derselben die theoretische Erkenntniss der Ideen unentbehrliche Voraussetzung (z. B. für die Erkenntniss der Schönheit des Lebens die vorgängige Erkenntniss der Idee des Lebens, für die Schönheit des Menschen die Idee des Menschen und der untergeordneten Ideen des menschlichen Lebens, wie der Gerechtigkeit, Liebe, Frömmigkeit u. s. w.); die Theorie der Schönheit oder die Aesthetik hat demnach „den ganzen Organismus der ewigen Ideen" zu ihrer Voraussetzung und Grundlage (V. 125). Diese Selbstcharakteristik des Krause'schen Rationalismus ist schon so sehr Selbstparodie, dass jedes weitere Wort darüber nur den Eindruck abschwächen könnte.

Es handelt sich hier gar nicht um die Frage nach der Wahrheit oder Unwahrheit des Theismus. Der Theist, welcher die absolute Idee als Inhalt des göttlichen Selbstbewusstseins anerkennt, kann ebenso gut abstrakter oder konkreter ästhetischer Idealist sein, wie der Anhänger eines Panlogismus oder eines konkreten Monismus; der Theist kann aber auch ebensogut ästhetischer Formalist sein, wie ein pluralistischer Atheist. So lange die theistische Metaphysik nicht als Erklärungsgrund für die ästhetischen Thatsachen verwerthet, also die Aesthetik nicht theosophisch wird, hat die Kritik der Aesthetik gar keinen Grund, sich um die Wahrheit oder Unwahrheit des Theismus zu bekümmern. Die theosophische Aesthetik müsste aber auch dann kritisch abgelehnt werden, wenn der Theismus die allein wahre Metaphysik wäre, und zwar deshalb, weil sie nur die Wahl hat zwischen zwei gleich irrigen Abwegen, der Versinnlichung Gottes und der Entsinnlichung des Schönen. Der erstere Abweg ist vom ästhetischen Standpunkte aus bei weitem der erträglichere, denn er lässt wenigstens die sinnliche Natur des Schönen unangetastet; der letztere erscheint vom metaphysischen und religiösen Gesichtspunkte aus annehmbarer, muss aber von der ästhetischen Kritik desto entschiedener verurtheilt werden.

Dass Krause's Stellungnahme in den ästhetischen Principienfragen wesentlich durch religiöse Motive bedingt sei, hat er selbst mit hinreichender Deutlichkeit in dem Entwurf der Vorrede zu der von ihm selbst beabsichtigten Herausgabe seiner Vorlesungen über Aesthetik ausgesprochen. „Ein Hauptbeweggrund, weshalb ich diese Aesthetik ausgearbeitet habe, besteht darin, die Wesenschauung [die Gotteserkenntniss] und die Wesengliedbauschauung [die Erkenntniss der Welt in Gott], die göttliche Wahrheit, welche auch die Grundlage der Schönheit ist, auch einzuführen in die Schönheitlehre, und diese Wissenschaft ganz von der göttlichen Wahrheit durchdringen zu lassen, damit rein göttliche Schönheit in der Kunst erreicht und dargelebt und damit das Menschheitleben auch mittelst der Schönkunst in sich selber vollwesentlich, gottähnlich, gottinnig und gottvereint würde" (V. VII). Also zur grösseren Ehre Gottes und zur Beförderung der menschlichen Religiosität muss die Aesthetik theosophisch werden, und die idealistische Definition der Schönheit als der verwirklichten Idee durch die theosophische der Gottähnlichkeit oder Gottebenbildlichkeit ersetzt werden. Man mag diese Motive aus praktischem Gesichtspunkt noch so anerkennenswerth finden, so muss man doch einräumen, dass sie, vom ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachtet, nicht zur Sache gehören, ausserästhetisch sind.

„Schönheit des Endlichen ist die am Endlichen erscheinende Göttlichkeit oder Gottähnlichkeit" (V. 87). „Ein jedes Wesen und jedes Wesentliche ist schön, was und insoweit es in sich selbst frei und rein ein Ebenbild oder Gleichnissbild Gottes im Endlichen ist, und umgekehrt betrachtet: sofern etwas wahrhaft schön ist, hat es die Göttlichkeit an sich, ist es insofern ein endliches Ebenbild Gottes" (V. 86). Gott allein ist „das unbedingt und unendlich schöne Wesen, die Schönheit endlicher Dinge aber ein Abglanz göttlicher Wesen-

heiten“ (V. 86). Die absolute Idee, als Kunst oder als wirkende Ursache der Lebensgestaltung aufgefasst, ist „die Gesammtheit der werkthätigen Lebenskraft“; daher ist an sich nur eine Kunst, die Kunst Gottes, in welcher alle menschliche Kunst schon mitgedacht ist, und nur ein Künstler—Gott (Gr. 554). „Und zwar sind die endlichen Wesen gottähnlich nach ihrer eigenen Art und Stufe, vom Krystall und der Pflanze an bis hinauf zu dem Menschen und der Menschheit, welche ein im Endlichen vollständiges Ebenbild der Gottheit sein sollen und können, indem sie auch die moralischen Eigenschaften Gottes, Weisheit, Liebe, reine Güte und Gerechtigkeit, jedoch auf endliche beschränkte Weise darzustellen vermögen“ (§ 22). Da Gott übersinnlicher Geist ist, so ist die Gottebenbildlichkeit an Geistern und geistigen Eigenschaften jedenfalls grösser als an körperlichen Dingen, also muss auch die Schönheit des Geistigen grösser sein als die Schönheit des Leiblichen. Aus religiösen Motiven verwahrt sich Krause gegen die Auslegung, als ob die Schönheit der erscheinende Gott selbst, oder das zur Erscheinung Kommen Gottes selbst sei, weil Gott als solcher überhaupt nicht im Endlichen zur Erscheinung kommt, sondern an und bei sich selbst bleibt; aber die Göttlichkeit, oder „Gottes Wesenheit, mag wohl erscheinen auf endliche Weise an endlichen Wesen, — und eben dann sind die endlichen Wesen schön“, indem sie die göttliche Wesenheit auf endliche Weise wirklich an sich haben und sind, nicht bloss zu ihr hinzeigen oder an sie erinnern (V. 87). Hieraus ergiebt sich, dass der Ausdruck „Gottähnlichkeit“ oder „Gottebenbildlichkeit“ irreleitend und zu wenig sagend ist, weil er das Schöne zu einem blossen Abbild der urbildlichen Schönheit Gottes erniedrigt, was Krause ausdrücklich abwehrt (V. 29, 148). Wenn die Dinge nur dadurch schön sind, dass Gottes Wesenheit oder Göttlichkeit in ihnen wahrhaft und wirklich ist, so ist ihre Schönheit nicht mehr bloss Gottähnlichkeit, sondern wesenhafte, wesentliche Göttlichkeit im Sinne der Immanenz; diesen Gedanken offen zu bekennen, wie Solger es thut, ist aber Krause durch seinen Theismus verhindert, und er bleibt deshalb in einem widerspruchsvollem Schwanken zwischen Schelling’scher Abbildlichkeit und Solger’scher Göttlichkeit des Schönen hängen.

Warum wird nun Gott die unbedingte, unendliche, höchste Schönheit zugeschrieben? Antwort: Weil in Gott als dem allumfassenden Wesen die vier möglichen Gebiete der Schönheit, göttliche, geistig-vernünftige, natürlich-leibliche und vereinte geistig-natürliche oder menschheitliche Schönheit organisch vereint sind zu einer unendlichen organischen Schönheit, von welcher auch die Schönheit der einzelnen göttlichen Eigenschaften (Weisheit, Güte, Liebe, Erbarmen, Gerechtigkeit u. s. w.) mit umfasst ist (V. 156). Die höchste unendliche Schönheit fällt also nicht mit der göttlichen Schönheit zusammen, sofern dieselbe im Gegensatz gegen die kreaturliche Schönheit steht, sondern kann von Gott nur insofern ausgesagt werden, als er den Wesengliedbau und Wesenheitgliedbau (die Welt und die in ihr vertretenen Eigenschaften) mit in sich begreift; ja sogar die eigenthümliche göttliche Schönheit kommt Gott nur zu, insofern er Gott ist, also seine Wesenheiten oder Eigenschaften, an denen diese Schönheit

haftet, in Beziehung auf die Welt entfaltet und in's Spiel setzt, nicht aber insofern er „Urwesen", d. h. rein an sich seiendes transcendentes Wesen ist (V. VIII).

Hätte Krause damit Ernst gemacht, Gott nur als das die geistige und materielle Welt in sich schliessende Wesen schön zu nennen, so wäre die abstrakte Schönheit des Geistes und der geistigen Eigenschaften ganz in Wegfall gekommen, weil dann die endlichen Geister nur insofern schön hätten heissen können, als sie auch hinsichtlich ihres Verhältnisses zur sinnlichen Natur Gottes Ebenbilder sind. Aber er konnte damit nicht füglich Ernst machen, so lange er die kreatürliche Schönheit aus der Gottebenbildlichkeit zu erklären suchte, weil er so lange eine urbildliche göttliche Schönheit jenseits und vor aller kreatürlichen, eine ewige, unbedingte, über dem Gegensatz von Ebenbild und Urbild stehende Schönheit (V. 148), nicht entbehren konnte. Diejenige göttliche Schönheit, durch Aehnlichkeit, mit welcher die Kreatur schön werden soll, kann unmöglich eine solche sein, welche ihrerseits schon wieder die kreatürliche Schönheit als Glied und Bedingung ihrer selbst voraussetzt. Den dabei entstehenden Widerspruch, dass die urbildliche göttliche Schönheit vor und jenseit der kreatürlichen dann doch nicht die unendliche, absolute Schönheit sein kann, dass also das Urbild der endlichen Schönheit auf diese Weise selbst zu einer relativen, unvollkommenen Schönheit wird, hat Krause gar nicht bemerkt. Wir lassen ihn deshalb ebenfalls bei Seite und fragen weiter, worin die urbildliche göttliche Schönheit im Gegensatz gegen die aus ihr erst abzuleitende kreatürliche Schönheit bestehe.

Die Antwort lautet: „weil die Grundwesenheiten der Schönheit die göttlichen Grundwesenheiten selbst sind", nämlich Einheit, Mannichfaltigkeit und Vereinheit oder Harmonie (V. 86). Mit andern Worten: Gott ist schön, weil „dessen Wesenheit oder Gottheit eine unendliche Vielheit und Mannichfalt[igkeit] von Eigenschaften enthält, welche alle in der Einen Wesenheit Gottes in Eine Harmonie vereint sind; so zwar dass alle göttlichen Eigenschaften, so Gottes Allweisheit, Allliebe, Allgüte, Allgerechtigkeit und Allmacht auf eigne Weise die Eine göttliche Wesenheit ausdrücken, und in ihrem Vereine zusammenstimmen, ohne sich zu beschränken und endlich zu machen" (§ 22). Krause greift also hier im Wesentlichen auf die schon bei Platon zu findende abstrakt-formale Bestimmung der Schönheit zurück, welche darauf hinausläuft, dass sie harmonische Einheit des Mannichfaltigen sei. Eine Ableitung dieser Definition aus der theosophischen Definition des Schönen wird dabei nicht versucht, sondern die einzelnen Bestandtheile dieser formalen Bestimmung werden aus der Erfahrung aufgelesen und empirisch zusammengefügt (§ 11—20).

Nun sind aber nur zwei Fälle möglich. Entweder das Schöne ist darum schön, weil es gottähnlich ist, dann muss aus dem Begriff der Gottähnlichkeit entwickelt werden, warum unter den vielen Wesenheiten des göttlichen Wesens grade die eine: „harmonische Einheit des Mannichfaltigen" herausgegriffen, und als göttliche Schönheits-Wesenheit oder als Grundidee der Schönheit neben den übrigen

Grundideen bezeichnet wird (§ 35). Oder aber das Schöne ist darum schön, weil es harmonische Einheit des Mannichfaltigen zeigt, dann ist es schön wegen dieser formalen Bestimmtheit, gleichviel, welches der metaphysische Ursprung derselben sein mag, also gleichviel ob ein Gott existirt, oder nicht, ob er ebenfalls diese Eigenschaft besitzt oder nicht, und ob somit das Endliche ihm ähnlich ist oder nicht. Entweder ist das Schöne darum schön, weil es gottähnlich ist, dann ist die Schönheit nicht mehr eine besondere Wesenheit an Gott neben andern Wesenheiten, sondern seine Gleichheit mit sich selbst als Einem und Ganzem; oder aber das Schöne ist darum schön, weil es harmonische Einheit des Mannichfaltigen zeigt, dann ist es nur zufällig Gott in dieser Eigenschaft ähnlich, und jedenfalls nicht deshalb schön, weil es ihm ähnlich ist, sondern weil es diejenige formale Bestimmtheit besitzt, durch deren Besitz auch er erst schön werden kann.

Krause hat von dieser Alternative keine Ahnung; er benutzt je nach Bedarf deren eine oder andre Seite. Wo es sich darum handelt, das Schöne objektiv zu zergliedern und zu erörtern, hält er sich an die formalistische Bestimmung; wo es ihm darauf ankommt, den Werth und die Würde der Schönheit und der Kunst in's Licht zu rücken, greift er auf die theosophische Definition zurück. Wie auf die formalistische Erklärung zurückgegangen werden musste, um die Lücke der theosophischen Definition auszufüllen, d. h. um die Frage zu beantworten, warum und inwiefern Gott das Prädikat der Schönheit zuertheilt werde, so muss auf die theosophische Definition zurückgegriffen werden, um die Lücke der formalistischen zu füllen, d. h. um die Frage zu beantworten, woher es komme, dass die harmonische Einheit des Mannichfaltigen den subjektiven Eindruck des Schönen, das uninteressirte Wohlgefallen hervorbringe*) und für Geist und Gemüth des Menschen unendlichen Werth und Würde besitze (V. 83—84, 87—88). So wird man von einer jeden Seite der Alternative zur andern zurückgeschickt und bleibt in diesem fehlerhaften Kreislauf stecken. Wie Krause durch seinen Theismus verhindert ist, mit der Immanenz der göttlichen Wesenheit im endlichen Schönen Ernst zu machen, so ist er durch seine idealistische Herkunft verhindert, die formalistischen Konsequenzen seiner objektiven abstrakt-formalen Definition des Schönen zu ziehen und fühlt sich sogar gedrungen, gegen den Vorwurf des Formalismus entschiedene Verwahrung**) einzulegen (V. 125—126, § 35).

*) Die nächste Antwort ist allerdings, dass der Mensch selbst als erkennendes Wesen schön sei, d. h. in seinem Erkennen ebenfalls den Bestimmungen der Einheit, Mannichfaltigkeit und Vereinheit unterworfen sei (V 108), aber der weitere Grund für diese prästabilirte Harmonie ist doch nur in der gleichen Wesenheit des Gott-Schöpfers zu suchen (§ 27).

**) Diese Verwahrung stützt sich wesentlich darauf, dass die Schönheit eine Grundidee neben andren Grundideen in Gott sei, und deshalb nicht bloss zum Wie sondern zum Was seines Seins gehöre; dieselbe wird hinfällig mit der Erwägung, dass ein blosses (harmonisches oder disharmonisches) Verhältniss zwischen den Theilen oder Eigenschaften eines Seienden, mag es aus dessen einheitlichem Wesen entspringen oder nicht, doch nimmermehr als eine zu den übrigen neuhinzukommende Eigenschaft oder Wesenheit noch einmal aufgezählt werden kann,

Haltloses Schwanken unter dem trügerischen Deckmantel systematischer Geschlossenheit und Festigkeit, — das ist die Signatur der Krauseschen Aesthetik, wie seines Philosophirens überhaupt.

Diese Verurtheilung im Allgemeinen darf nicht hindern, anzuerkennen, dass Krause grade nach der formalen Seite hin sich ein entschiedenes Verdienst um die Untersuchung des Begriffs der Schönheit erworben hat (V. 21—83). Er unterscheidet als Thesis, Antithesis und Synthesis die Bestimmungen Einheit, Mannichfaltigkeit und Vereinheit (oder Harmonie). In dem ersten Gliede hebt er hervor: a. die eigentliche Einheit im engeren Sinne (Einheitlichkeit und Einzigkeit), b. Selbstständigkeit (Unabhängigkeit, Selbstgenugsamkeit und Freiheit), c. Ganzheit (Geschlossenheit, extensives Maass oder bestimmte Grösse, und intensives oder Kraft-Maass). In dem zweiten Gliede bespricht er drei der ebengenannten korrespondirende Begriffsspecifikationen a. die Mehrheit oder Vielheit der Glieder (sowohl der Zahl nach als der Art nach), b. die Mannichfaltigkeit im engeren Sinne oder die relative Selbstständigkeit der Glieder gegeneinander, c. die Zusammenordnung oder Ineinanderfügung der Glieder untereinander und ihre Unterordnung unter das Ganze nach Grenze, Form und Grösse. Das dritte Glied, die Vereinheit oder Harmonie, bestimmt er (im Unterschied von der einfachen ursprünglichen Einheit, von der blossen Uebereinstimmung oder dem Einklang der Glieder und von dem geordneten Zusammenhang der Glieder) näher als organische Einheit.*)

Um übrigens vor der Ueberschätzung des historischen Werths dieser besonderen Seite der Krause'schen Aesthetik zu warnen, scheinen folgende Bemerkungen am Platze. Erstens sind, wie Krause selbst bemerkt (V. 72), alle Aesthetiker über die harmonische Einheit des Mannichfaltigen als Erforderniss des Schönen einig, so dass der Anspruch auf Originalität, den Krause für seine Aesthetik im Allgemeinen erhebt (V. VII), jedenfalls für diese Seite nicht zutrifft, woraus geschlossen werden muss, dass sie ihm selbst nur als eine Nebensache erschienen ist. Zweitens fehlt Krause jedes Bewusstsein davon, dass es sich hier nicht um das eigentliche innere Wesen des Schönen, sondern nur um elementare formelle Vorbedingungen desselben handelt; vielmehr behauptet er mit diesen abstrakten formalen Bestimmungen den objektiven „Begriff" des Schönen erschöpft zu haben und nur in Bezug durch die weitere Frage nach dem metaphysischen „Grunde" des Schönen zu den theosophischen Erörterungen fortgedrängt zu werden (V. 83). Drittens vermisst man bei ihm jede Andeutung darüber, dass jede der aufgeführten formalen Bestimmungen durch

also nur zu dem „Wie" jener ersteren gehört. Ganz anders, wo es sich um das Verhältniss der Erscheinung zum Wesen (oder der Form zum Inhalt) handelt, welches zu dem letzteren in der That etwas Neues hinzubringt.

*) In den „Grundwahrheiten der Wissenschaft" S. 555—556 werden die für das Schöne erforderlichen Eigenwesenheiten des Eigenleblich-Bestimmten abweichend angegeben als: Wesenheit, Gegenwesenheit, Vereinwesenheit; Einheit, Gegeneinheit (oder Vielheit) und Vereinheit; Selbheit, Gegenselbheit uud Vereinselbheit; Ganzheit, Gegenganzheit und Vereinganzheit. Man sieht, hier herrscht die leere Schablone (A, Gegen-A und Verein-A) noch souveräner als in den „Vorlesungen über Aesthetik".

eine ihr entgegengesetzte eingeschränkt wird, und dass erst aus der rechten Mitte, aus dem in jedem konkreten Schönen anders ausfallenden Kompromiss aller dieser Gegensatzpaare von formalen Bestimmungen das Schöne erwächst (wie diess später von Köstlin trefflich durchgeführt ist). Viertens sucht man vergeblich nach einem Hinweis darauf, dass alle diese formalen Bestimmungen nur deshalb Vorbedingungen der Schönheit sind, weil sie die elementarsten Forderungen des idealen Inhalts auf adäquates zur Erscheinung Kommen sind (wie dies von Hegel gezeigt worden ist). Immerhin bleibt damit das geschichtliche Verdienst Krause's unangetastet, dass er zum ersten Mal die alte formale Bestimmung der Schönheit einer eingehenden Erörterung unterzogen hat, wenn schon diese Erörterung für die weitere Entwickelung der Aesthetik ebenso einflusslos geblieben ist wie alle übrigen ästhetischen Aufstellungen desselben.

Die Unabhängigkeit, Selbstgenugsamkeit und Freiheit der Selbstgesetzgebung und Selbstzwecklichkeit des Schönen führt Krause zu der richtigen Unterscheidung des freien Schönen von unfreiem, durch äussere, nicht ästhetische Zwecke bestimmtem Schönen (V. 25—26), welcher die Unterscheidung von freier und nützlicher schöner Kunst entspricht (Gr. 555). Aber weil Krause nicht den Begriff des ästhetischen Scheins kennt, fehlt ihm die Möglichkeit, diese Unterscheidung praktisch festzuhalten. Obwohl er einsieht, dass die Naturschönheit unvollkommen ist, wegen der Hemmungen und Störungen, welche die nur auf das Ganze hinarbeitende Naturkraft im Einzelnen erleidet, so verkennt er doch, dass die Schönheit in der Natur nur eine anhängende, unfreie Schönheit an Gestaltungen ist, die in erster Reihe einem realen, ausserästhetischen Zwecke dienen. Ebenso verkennt er in Folge seiner Vereinerleiung des Guten mit dem Schönen, dass das Schöne im praktischen Leben nur beiläufig und nebenher verwirklicht werden kann, aber den realen Lebenszwecken den Vortritt zu lassen hat, dass deshalb die schöne Lebenskunst nur eine unfreie, verzierende Kunst ist und keineswegs als höchste Kunst über die freien schönen Künste gestellt werden darf (Gr. 561, 555). Nicht minder endlich verkennt er die Autarkie der Kunst, wenn er ihr zumuthet, die praktisch humanitäre Gesammtbildung der Menschheit (durch Belehrung, Rührung und Besserung) als äusseren hinzukommenden Zweck mit ihrer Selbstzwecklichkeit zu vereinigen, und dem Dichter zumuthet, diese Vereinigung stets im Auge und im Herzen zu behalten (§ 99, V. 304—305).

Krause unterscheidet drei Stilarten in der Kunst: 1. den hohen, rein idealischen, göttlichen, antiken klassischen (z. B. der olympischen Götter); 2. den edlen, mittleren, mittelalterlichen, romantischen Stil der zur Idealität aufstrebenden Menschheit (z. B. die Schönheit der griechischen Halbgötter); 3. den niederen, gemeinen modernen Stil der nach der ideellen Freiheit der zweiten Stufe strebenden, aber selbst diese noch nicht erreichenden gewöhnlichen Menschheit (z. B. die ideenlosen modernen Schauspiele) (V. 254—256, § 68). Hieraus sollte man nun schliessen, dass die Kunst in der antiken Klassicität ihre Blüthe gehabt hat, und an Gottähnlichkeit, d. h. an Schönheit schon

im Mittelalter weniger, in der modernen Zeit am wenigsten zu bieten hat, also beständig gesunken ist bis auf eine Stufe, wo der nächste Schritt aus dem Gebiete des Schönen herausführt. Dieser (Hegel'schen) Ansicht tritt aber als unvermittelter Widerspruch an anderer Stelle die entgegengesetzte (Weisse'sche) Meinung entgegen, dass die moderne Poesie höherartiger, inniger, tiefer und lebensreicher als die aller vorangegangenen Zeitalter sei, weil jetzt der Organismus der Ideen immer mehr in's Leben eintrete, und das Gefühl für das Ideegemässe und Ideewidrige immer feiner und stärker werde, und dass zugleich der modernen Poesie die wesentliche Funktion zukomme, die antike Klassicität und die mittelalterliche Romantik auf eigenschöne Weise in sich aufzunehmen und zu reproduciren (V. 303—304, § 97). Der nächste Schritt führt nach dieser zweiten Ansicht nicht aus dem Gebiet des Schönen hinaus, sondern grade erst auf die vollendete Höhe vollwesentlicher Schönheit, welche erst in dem letzten, jetzt erst im Keimen begriffenen „Hauptlebenalter" der Menschheit erreicht werden könne (§ 97). Diese unvermittelten Widersprüche sind in der ahnungslosen Naivetät ihrer Nebeneinanderstellung charakteristisch für Krause's Behandlungsweise konkreterer ästhetischer Fragen.

Krause's Aesthetik gehört im Ganzen dem abstrakten Idealismus an, weil sie die wahre und eigentliche Schönheit jenseits der konkreten sinnlichen Erscheinung, ja sogar noch jenseits des individuellen Geistes in einer übersinnlichen Schönheit Gottes sucht, von der alle irdische Schönheit nur ein unvollkommner ebenbildlicher Abglanz sein soll, weil sie alle konkrete Schönheit von einer Idee der Schönheit ableitet, welche eine Wesenheit Gottes neben andern Ideen und Wesenheiten desselben sein soll, weil sie also mit einem Wort in der Schönheit eine abstrakte transcendente Wesenheit sieht. Bei ihrer völligen Einflusslosigkeit auf die weitere Entwickelung der Aesthetik erscheint sie in noch höherem Grade als die Krause'sche Philosophie im Allgemeinen als ein überschüssiger Seitenspross der deutschen Spekulation, und verdient eine genauere Berücksichtigung neben den übrigen Leistungen der idealistischen Aesthetik nicht sowohl durch ihre positive Bedeutung als durch die negativen Lehren, welche die Kritik aus ihr ziehen muss. Diese Lehren gehen dahin, dass der abstrakte ästhetische Idealismus eine unhaltbare Position ist und dass er, wenn er es versäumt, in der Richtung auf den konkreten Idealismus hin sich fortzubewegen, nothwendig auf theosophische oder formalistische Abwege kommen muss. Bei Krause überwiegt der theosophische Abweg, welcher in gewissem Sinne, durch die übersinnliche Transcendenz des Schönen, auch dann noch mit dem abstrakten Idealismus auf gleichem Boden bleiben würde, wenn er die Beziehungen des Schönen zur Ideenlehre abbräche. Man könnte sich ebensogut ein Ueberwiegen des formalistischen Abwegs denken, bei welchem durch theosophische Exkurse eine gewisse mittelbare Beziehung oder Verwandtschaft zum abstrakten Idealismus erhalten bliebe, und in der That besitzen wir einen solchen Aesthetiker in Zimmermann. Alle diese und ähnliche Richtungen stimmen trotz aller sonstigen Unterschiede darin mit einander überein, dass sie den konkreten ästhetischen Idealismus gar

nicht kennen oder doch seinen Gegensatz gegen den abstrakten Idealismus verkennen, dass sie also nur darum auf Irrwege gerathen sind, weil sie vom abstrakten Idealismus abzulenken das mehr oder minder deutliche Bedürfniss fühlten, aber die offen stehende Richtung des wahren Fortschritts übersahen oder misskannten.

e. Weisse, Lotze.

Weisse gehört zu jenen Denkern, welche von Hegel's Standpunkt aus oder durch denselben hindurch gingen, aber über denselben hinausstrebten, weil sie die Ergänzungsbedürftigkeit des einseitigen Panlogismus fühlten. Weisse behauptet mit Recht, dass nur die linke Seite der Hegel'schen Schule den Meister richtig verstanden habe, die rechte Seite derselben aber Dinge in den Hegelianismus hineintrage, welche mit demselben in dem offenbarsten Widerspruch stehen („Metaphysik" S. VII). Er verlangt aber persönlich nach Resultaten, welche dem Standpunkt der rechten Seite der Hegel'schen Schule näher stehen, d. h. nach einer Versöhnung von Hegelianismus und christlichem Theismus, und hält deshalb eine gründliche Umbildung der Hegel'schen Philosophie für nöthig, welche sich über alle Theile des Systems erstreckt. Sein System ist dreitheilig und gliedert sich als Idee der Wahrheit, der Schönheit und der Gottheit („Aesthetik" I 18); zum ersten Theil gehört Erkenntnisslehre und Seinslehre oder Logik und Metaphysik, zum dritten Theil spekulative Theologie, Religionsphilosophie und Ethik. Seine drei Hauptwerke „Metaphysik", „Aesthetik" und „philosophische Dogmatik" (zu welcher „die Idee der Gottheit" als Einleitung gehört), entsprechen dieser Dreitheilung. Unter diesen ist die „Metaphysik" (1835) eine Umgestaltung der Hegel'schen Logik mit Ausscheidung der erkenntnisstheoretischen oder subjektiv-logischen Bestandtheile, wogegen er in der i. J. 1830 erschienenen „Aesthetik" noch die Hegel'sche Logik als ersten Theil des Systems hatte gelten lassen. Schon um den geschichtlichen Entwickelungsgang der Aesthetik nicht zu unterbrechen, beschränkt sich die nachfolgende Darstellung auf die von Weisse selbst herausgegebene zweibändige Aesthetik, während ein Seitenblick auf das i. J. 1872 von Seydel herausgegebene Diktatheft Weisse's von 1865/66 bis zum Schluss vorbehalten bleibt.

Weisse's Spekulation bewegt sich wesentlich in denselben Bahnen wie die spätere Schelling's; wie dieser will er dem Panlogismus als dem System der Nothwendigkeit ein System der Freiheit entgegenstellen und in dieser positiven Philosophie den Panlogismus als negative Philosophie aufheben (Metaphysik S. XI, 3—8, 15, 43, 55). Im Gegensatz zu dem falschen Wege, den Feuerbach bei seinem Ueberwindungsstreben des Panlogismus einschlug, als er das Positive in der Sinnlichkeit der Erfahrung suchte, schlagen Schelling und Weisse den richtigen Weg ein, indem sie es in der nicht mehr logisch bedingten Initiative eines absoluten Willens suchen (Aesthetik I 29 Anm.); nur verfällt Weisse in den Irrthum, einerseits die logisch nicht mehr bedingte Willensentscheidung doch noch als selbstbewusste Entschliessung eines persönlichen Gott-Schöpfers zu verstehen und die

einmalige Freiheit der absoluten Initiative zu einer fortdauernden Freiheit des selbstbewussten Gottes zu erweitern. Feuerbach und Weisse repräsentiren den sensualistischen, beziehungsweise den theistischen Irrweg bei der Ueberwindung des Panlogismus, während Schelling dem richtigen Mittelwege näher steht, freilich auch nicht ohne theosophische Abirrung zur Rechten.

Immerhin bleibt Weisse eine hochinteressante Erscheinung in der Geschichte der deutschen Philosophie, und seine „Metaphysik" und „Aesthetik" können in vielen Punkten als ein Fingerzeig dafür dienen, in welcher Weise vielleicht auch Schelling die Umgestaltung der Hegel'schen Logik und Aesthetik vollzogen haben würde; wenn er dazu gekommen wäre. Bei der Wendung zum Theismus ist es keineswegs seine Absicht, die pantheistische Immanenzlehre aufzugeben, vielmehr spielt diese in der Aesthetik eine wichtige Rolle, während das theistische Princip nur im metaphysischen Hintergrunde der Aesthetik steht, ohne diese selbst zu beeinflussen. Dabei ist Weisse ein hochspekulativer Kopf, bei dem nur leider die philosophische Bildung und Kritik über die produktive Anlage überwiegt. Sein Stil ist weitschweifig und verwickelt, aber sachlich und nüchtern im Gegensatz zu Solger's phantastischer Ueberschwenglichkeit, und enthält oft feine Bemerkungen. Was ihm am meisten schadet, ist, dass er trotz der „materialen Unwahrheit" der Hegel'schen Philosophie an deren „formale Wahrheit" glaubt, d. h. die dialektische Methode Hegel's für die allein philosophische Methode hält (Metaph. S. IV, Aesthet. S. X). Weisse ist der erste, der es versucht, ein System der Aesthetik in der strengen Form der dialektischen Methode zu schreiben, wie er nach Trahndorff der erste ist, der ein „System der Aesthetik" für die Veröffentlichung bearbeitet und selbst herausgegeben hat. Die Schnürstiefeln des dialektischen Entwickelungsganges, auf welche Weisse selbst grade am stolzesten ist, beeinträchtigen im hohen Maasse das historische Verdienst, welches in letzterer Thatsache liegt, und nöthigen den Verfasser, eine grosse Menge von Scharfsinn auf die Sophistik dialektischer Uebergänge und Scheinentwickelungen zu verschwenden, durch deren künstliche Gewaltsamkeit doch heute kein Leser mehr sich blenden lässt. Während man glauben sollte, dass die theoretische Uebereinstimmung verschiedener Dialektiker über die Methode eine Bürgschaft für erleichterte Verständigung über den Inhalt gewähren sollte, zeigt die Erfahrung im Gegentheil, dass grade die Dialektiker in der Praxis am alleruneinigsten über die Anwendung der Methode auf denselben Gegenstand sind, und dass jeder dem andern vorwirft, von der Methode einen gewaltsamen und unrichtigen Gebrauch gemacht zu haben. Daraus lässt sich schon vermuthen, dass die vorgebliche Methode gar keine wirkliche „Methode" zur Gewinnung oder Demonstration von Erkenntnissen ist, sondern lediglich ein scholastischer Formalismus zur triadischen Anordnung von anderweitig erlangten Erkenntnissen und Meinungen. Auch darin zeichnet sich Schelling vor Weisse aus, dass er in seiner späteren Periode unter Vermeidung jeder Polemik gegen die von ihm selbst für Hegel vorbereitete Dialektik doch von ihrem praktischen Gebrauch Abstand nimmt und den reinen

Rationalismus der negativen Philosophie unter Abstreifung seines dialektischen Charakters in die positive Philosophie aufhebt.

Weisse's Aesthetik erbaut sich auf zwei Hauptpfeilern, auf der Schelling-Solger'schen Aesthetik und der Hegel'schen Logik, speciell der Ideenlehre des dritten Theils derselben. Dass er Schelling's Vorlesungen über die Philosophie der Kunst handschriftlich damals schon gekannt hat, ist nach seinen Aeusserungen über den Werth der Schelling'schen Kunstlehre wohl anzunehmen (Aesth. I 45—46); Solger's „Erwin" rühmt er wiederholentlich als den alle bisherigen Versuche einer Aesthetik und Kunstlehre übertreffenden (I 38, 46). Verschiedentlich berücksichtigt er auch in polemischer Weise die damals noch ungedruckten ästhetischen Ansichten Hegel's; doch bleibt es zweifelhaft, ob diese Bemerkungen sich auf vereinzelte mündliche Mittheilungen oder auf ganze Hefte von Zuhörern Hegel's beziehen. Daneben beherrscht er auch sonst eine reichhaltige Literatur und berücksichtigt namentlich Jean Paul's Vorschule der Aesthetik. Nach alledem erscheint Weisse unter allen bisher besprochenen Aesthetikern als derjenige, dem der Ueberblick über die grösste Zahl werthvoller Vorarbeiten zu Gebote stand; als ein bereits auf den Schultern Solger's und Hegel's stehender konnte er einen weiteren Horizont haben als diese selbst.

In metaphysischer Hinsicht übt er an Hegel eine in vieler Hinsicht richtige Kritik, wenngleich er ihm in manchen Punkten Unrecht thut; in ästhetischer Hinsicht aber bekämpft er in der Hauptsache nicht Hegel, sondern seine irrthümliche Auffassung Hegel's, und wo er wirklich Hegel bekämpft, fällt er auf einen von diesem bereits überwundenen Standpunkt zurück. Dieses principielle Verhältniss hindert nicht, dass er in einzelnen Punkten richtigere Ansichten hat als Hegel, welche namentlich durch Vischer zu allgemeinerer Anerkennung in der modernen Aesthetik gebracht sind. Der Umstand, dass Weisse in ähnlicher Weise von der Polemik gegen Hegel seinen Ausgangspunkt nimmt wie Solger von derjenigen gegen Schelling, würde es nahe legen, Weisse erst nach Hegel zu behandeln; dem steht aber entgegen, dass er entschieden zum abstrakten ästhetischen Idealismus gehört, also nicht unter die Vertreter des konkreten Idealismus eingereiht werden kann. Weisse repräsentirt die letzte wohl überhaupt mögliche Form des abstrakten ästhetischen Idealismus, welcher hier bereits gelernt hat, sich auf das Geschickteste mit der Gewandung des konkreten ästhetischen Idealismus zu drapiren.

Was Weisse zur Bearbeitung der „Wissenschaft von der Idee der Schönheit", wie der Nebentitel seiner Aesthetik lautet, gebracht hat, ist nicht sowohl das ästhetische Interesse für das Schöne als vielmehr das spekulative Interesse für die Idee der Schönheit (S. III), genauer das metaphysische Interesse an der Ueberwindung des Hegelschen Panlogismus oder absoluten Idealismus (II 30) durch den Nachweis von der metaphysischen Ueberlegenheit der ästhetischen Idee über die logische (II 40). Weisse hält an Schelling's Ansicht fest, dass die Kunst über die Spekulation, die Schönheit über die Wahrheit erhaben sei, wie etwas Freies über das Nothwendige; aber er findet, dass diese Ansicht erst dann ihren rechten Sinn erhält, wenn über

die Schönheit zur Gottheit, über die Kunst zur Religion fortgegangen werde (I 100). Wenn bei Hegel die Kunst ein Göttliches auszudrücken die Aufgabe hat, so ist das Göttliche hier selbst nur eine Verhüllung der Wahrheit, so dass die Kunst eine doppelte Verhüllung wäre (I 123); die Wahrheit selbst aber ist als das Ansich all' dieser Verhüllungen nach Hegel erhaben über die Schönheit (I 106). Der Uebergang der Kunst in Religion ist schon bei Solger angedeutet; Weisse eigenthümlich ist nur die Art, wie er die logische Idee in die ästhetische, die Wahrheit in die Schönheit dialektisch umschlagen lässt, um an dieser das Mittelglied zwischen der Idee der Wahrheit und der Idee der Gottheit zu gewinnen.

Der Hauptvorwurf, den er gegen Hegel richtet, kehrt sich gegen den Uebergang der logischen absoluten Idee zur Wirklichkeit des ausserlogischen Daseins, welcher anerkanntermaassen die Achillesferse des Panlogismus bildet. Mit Recht hebt er hervor, dass die logische Idee in ihrem Ansichsein sich zu der der Wirklichkeit immanenten oder realen Idee verhält wie Abstraktes zu Konkretem, und dass es deshalb unrichtig sei, das abstrakt Logische und Metaphysische in seiner ausserzeitlichen Abgeschlossenheit schon mit der Gottheit zu identificiren (I 59), wie Hegel und seine Schule zwar nicht ausdrücklich thun, aber doch sehr geneigt sind zu thun. Mit Recht bestreitet er ferner, dass der Uebergang der abstrakt logischen Idee in die konkrete reale Idee ein Abfall, ein sich untreu Werden, ein Herabsinken in eine niedere, ohnmächtigere und unlebendigere Sphäre sei (I 57), und behauptet dem gegenüber, dass dieser Uebergang zwar als eine Art Hingebung und Aufopferung der Idee (I 59), aber doch als eine positive Evolution derselben, eine Entfaltung ihrer abstrakten ewigen Möglichkeiten zur konkreten zeitlichen Lebendigkeit zu fassen sei (I 58). In der That würde auch Hegel diess kaum bestreiten, und der Abfall oder das sich untreu Werden der Idee ist wohl mehr als ein Abfall von ihrem rein logischen Charakter oder als eine „Aufopferung“ desselben zu verstehen, ohne dass dieser „Entlassung“ in die Zeitlichkeit und Wirklichkeit der Werth eines unentbehrlichen Zwischengliedes für die positive Entwickelung der Idee zum absoluten Geist abgesprochen werden soll. Aber nicht richtig ist es, wenn Weisse, diese seine richtigen Forderungen allein aus der dialektischen Methode heraus, als welche schon in der Antithesis einen Fortschritt über die Thesis hinaus verlange, rein formalistisch zu begründen sucht; nicht richtig, wenn er glaubt, dass die absolute logische Idee sich aus ihrer Wesenheit als Idee heraus auf rein dialektischem Wege zu etwas anderm machen könne, als sie selbst ist, während dazu doch ein zu ihr hinzukommendes, nicht mehr logisches Moment gehört. Beide Fehler theilt er mit Hegel, während der spätere Schelling den ersteren stillschweigend vermeidet, den letzteren nachdrücklich korrigirt.

Zu diesen beiden Fehlern hinzu begeht er weiter noch zwei neue: er identificirt erstens die logische Idee mit der „Idee der Wahrheit“ (I 29), während doch nach Hegel die Wahrheit eben noch nicht in der logischen Idee, sondern erst in der durch ihr Anderssein sich mit sich selbst als absoluter Geist zusammenschliessenden Idee liegt, und

setzt zweitens an Stelle der der Wirklichkeit immanenten absoluten Idee eine einseitige Bestimmung: die Idee der Schönheit. Damit verlässt er den Wahrheitsgehalt des Hegel'schen Systems, welcher darin besteht, dass die an sich seiende Idee erst vermittelst des Durchganges durch die Naturwirklichkeit zu ihrer Selbsterfassung als absoluter Geist gelangt, und setzt an Stelle der absolut konkreten Idee eine neue Abstraktion: die ästhetische Idee, welche zwar relativ konkreter ist als die erste Abstraktion der logischen Idee, aber gleich dieser relativ abstrakt gegen die schlechthin konkrete Wirklichkeit (vgl. I 7 Anm. Z. 2—14). Bei diesem Fehler ist offenbar der unglückliche Einfluss Solger's entscheidend gewesen; denn von dessen vier Ideen hat er, nur der Trias zu Liebe, die der Seligkeit fallen lassen und die Idee der Güte mit der der Gottheit vertauscht (I 18). An Hegel's Panlogismus ist grade das am achtungswerthesten, dass er der Wirklichkeit ihren Platz im System gönnt, obwohl dasselbe eigentlich keinen Raum für dieselbe bietet; bei Weisse fehlt der Wirklichkeit ein principieller Platz im System, obwohl dasselbe Raum genug für sie hätte, und sie muss es sich gefallen lassen, als etwas der spekulativen Betrachtung eigentlich Unwürdiges bei Seite geschoben zu werden. Mit diesem Grundirrthum zieht Weisse sich selbst den festen Boden der Wirklichkeit unter den Füssen weg und baut dialektische Luftschlösser aus nebelhaften Begriffen und Ideen, die immer nach konkreter Verwirklichung ringen, aber doch immer abstrakte Gespenster bleiben, weil sie zu vornehm sind, die einzige Wirklichkeit, die es giebt, sich gefallen zu lassen.

Die Aesthetik definirt er als die Wissenschaft von der Gestaltung des Begriffs der Schönheit zur Idee der Schönheit (I 137), und zwar erfolgt diese Gestaltung durch Bethätigung der logischen (dialektischen) Methode (II 362) am Begriff der Schönheit selbst*); nicht etwa von der Bestimmung der Schönheit als Erscheinung und Form der Dinge darf ausgegangen werden, sondern diese selbst muss sich erst aus dem dialektischen Verlauf ihrer Begriffsbestimmungen ergeben (I 117). Der schwerste Vorwurf, den Weisse gegen Hegel's Aesthetik zu richten weiss, ist der, dass Hegel dasjenige, was Weisse die Idee der Schönheit nennt, nur nach der Weise seiner psychologischen und geschichtlichen Erscheinung im Geiste des Menschen kenne, dass er es nur als Phänomen gelten lasse (I 16). Hierin aber liegt grade der grosse Fortschritt Hegel's vom abstrakten zum konkreten Idealismus, dass er dem Schönen trotz seiner Idealität doch nur eine phänomenale Stellung im Organismus des Universums anweist, weil es erst aus einer subjektiven Auffassung des objektiven Verhältnisses von Idee und Erscheinung entspringt; wenn auch zuzugeben ist, dass dieses

*) Es ist für die Aesthetik gleichgültig und nur von metaphysischer Wichtigkeit, wenn Weisse die Hegel'sche Selbstbewegung des Begriffs als des im Denken thätigen Subjekts verwirft und an dessen Stelle den Denkprocess des freien Geistes setzt; denn in den dialektischen Ergebnissen müsste beides auf dasselbe hinauslaufen, da auch nach Weisse jeder Fortgang, wenn der Geist sich einmal zum Denken entschlossen hat, durch die Natur der Sache und die Beziehungen der Begriffe zu einander gegeben ist (Metaphysik I 74).

phänomenale Ergebniss nicht ein bloss zufälliges, sondern ein in der Idee von vornherein mitveranlagtes, prädeterminirtes ist, so ist es doch nicht explicite schon als Ergebniss in der Idee gesetzt, sondern nur implicite in den Bedingungen seiner gesetzmässigen Genesis, ähnlich wie diess auch von dem phänomenalen Ergebniss des Bewusstseins in Bezug auf dessen Entstehungsbedingungen in der unbewussten absoluten Idee gilt. Wenn hingegen Weisse diesen Schritt Hegel's zurückthun, die Idee der Schönheit vor- und jenseits alles psychologischen und geschichtlichen Geisteslebens hypostasiren und die Erscheinung nur als begrifflich herausgesetztes Moment der Idee des Schönen gelten lassen will, so charakterisirt sich sein ästhetischer Idealismus damit principiell als eine Reaktion des abstrakten gegen den konkreten, trotz alledem, was er selbst gegen Hegel's ästhetischen Idealismus als einen noch zu abstrakten einzuwenden hat, und trotz seines ehrlichen Strebens nach möglichster Konkretheit auf der Basis des einmal gewählten Princips.

Weisse missversteht Hegel, wenn er glaubt, dass Hegel oder seine Schule den abstrakten Gedanken als solchen, oder gar die logische Idee als Inhalt des ästhetischen Scheines behaupten wolle (I 122); er verkennt, dass erst die in Zeit und Raum entfaltete absolut konkrete Idee, wie sie der Wirklichkeit immanent ist, namentlich aber die Idee als die dem endlichen Geistesleben immanente es ist, welche den Inhalt des ästhetischen Scheines abgeben soll. Der Vorwurf der Abstraktheit des ästhetischen Inhalts, den Weisse gegen Hegel richtet, wird erklärlich, wenn man bedenkt, dass er die gedruckten Vorlesungen über Aesthetik noch nicht vor sich liegen hatte, aber er bleibt darum nicht minder ungerecht; er ist so unrichtig wie die Annahme, aus welcher er hervorgeht, dass nur die logische Idee bei Hegel „die Wahrheit“ sei, anstatt der absoluten Idee als des absoluten Geistes.

Weisse übernimmt aus der Hegel'schen Logik die Definition der Idee als der Einheit des Begriffs mit seiner Realität und definirt z. B. die Idee der Schönheit als die Wirklichkeit des Begriffs der Schönheit (I 88); dabei bleibt er sich aber wohl bewusst, dass dieser Ausdruck „Wirklichkeit“ (bei Hegel Realität oder Objektivität) nichts mit der gemeinen Wirklichkeit zu thun hat, dass „die Idee der Schönheit“ dasselbe sagt wie „das absolute Ideal“, oder „die Schönheit“ schlechthin, dass sie nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur der Begriff der Wirklichkeit der Schönheit als Totalität ihrer Gestaltungen, oder die logische Form der Verwirklichung der Schönheit ist (I 88). Hiernach bleibt also die Idee mit ihrer Wirklichkeit oder Objektivität des Begriffs wie bei Hegel in der logischen Begriffssphäre im Allgemeinen stehen, ohne zur konkreten Wirklichkeit der daseienden Welt zu gelangen; der Unterschied zwischen Weisse und Hegel besteht nur darin, dass bei Weisse die Schönheit schon dem in dieser logischen Begriffs-Form zur Idee objektivirten oder realisirten Begriff anhaftet, während bei Hegel die Idee oder der objektivirte Begriff noch nichts mit Schönheit zu thun hat, sondern erst dadurch die Schönheit erzeugt, dass er sich in der raumzeitlichen

Wirklichkeit phänomenal manifestirt. Mag bei Weisse die Idee der Schönheit immerhin eine relativ-konkrete „Wesenheit“ sein im Vergleich zu der noch abstrakteren der rein logischen (oder auch: metaphysischen) Idee (I 64), so bleibt sie doch in die logische Begriffsform im weiteren Sinne gebannt, welche im Vergleich zur absolut konkreten Wirklichkeit noch immer abstrakt ist. Weisse drückt diess auch so aus, dass er „Form der Idee“ und „Form der Wahrheit“ gleichsetzt, also indirekt doch wieder die Idee der Schönheit, wenigstens ihrer Form nach, der Wahrheit unterordnet; ihre Aufgabe, den Begriff der Schönheit als „wahrhaft seiend“ darzustellen, erfüllt die Aesthetik, indem sie ihn unter der Form der Idee seiend aufzeigt (I 5).

Aus dem abstrakt idealistischen Bestreben Weisse's, den Begriff der Schönheit zu einer idealen Wirklichkeit sich entwickeln zu lassen, die noch über der verschmähten phänomenalen Wirklichkeit steht, ergeben sich nun eigenthümliche Konsequenzen, deren Absonderlichkeit dazu dienen kann, die Schiefheit des Princips zu beleuchten. Zunächst ist „die höhere Wahrheit“ der „Idee der Wahrheit“ die Phantasie (I 69), d. h. der dem endlichen Geiste immanente absolute Geist, eine „noch selbstlose Allgemeinheit“ (II 359), welche die Negation der bewussten vernünftigen Besonnenheit jenes ist, und dem endlichen Individuum als solchem nicht zum Bewusstsein kommt (I 66—68); erst wo die höhere Einheit dieser beiden Momente hergestellt wird, tritt auch wieder Einheit des Bewusstseins ein, im Genius. Insofern die Idee der Schönheit aus dem dialektischem Umschlagen der Idee der Wahrheit entspringen, also die Schönheit „aufgehobene Wahrheit“ im dialektischen Sinne des Worts sein soll (I 54), muss demnach die Phantasie, als die höhere Wahrheit der Idee der Wahrheit, den Begriff der Schönheit in der ersten Unmittelbarkeit seines Daseins sein (I 64—66). Inhalt aller einzelnen ästhetischen Formbildungen ist die Besonderung des absoluten Geistes oder die Aufhebung seiner unmittelbaren Gestalt, die er als reine Allgemeinheit in der Idee der Wahrheit hatte (II 483), also die Besonderung der allgemeinen Phantasie zu konkreten Gestaltungen des Begriffs der Schönheit.

Wir überspringen den Uebergang der Phantasie zum Ideal, der sich, wie bei Solger, durch die Begriffe des Erhabenen, Hässlichen und Komischen vermittelt, ebenso den Umschlag des Ideals in das Kunstschöne, und betonen nur, dass Weisse durch Solger's Vorgang und durch seine Gegnerschaft gegen die Phänomenalität des Schönen dazu verleitet wird, auch dem Geiste als solchen und abgesehen von seinem sinnlichen zur Erscheinung Kommen, Schönheit beizulegen, also von der Schönheit des Gemüths, des Talents, und des Genius zu handeln, ja sogar diese Schönheit des individuellen Geistes ebenso wie die Naturschönheit über die Kunstschönheit zu stellen. Die objektive Schönheit der Kunst und die subjektive Schönheit des individuellen Geistes sind aber beide noch abstrakt begrifflich und der Form der Idee gleich unangemessen (II 482—483); die erstere, weil sie eines ihr ungleichen Andern bedarf, um Schönheit zu werden, die letztere, weil sie unter die Kategorie der Möglichkeit gestellt ist und in ihrer jedesmaligen Verwirklichung hinter dieser Möglichkeit

zurückbleibt. Die Kunst ist nur insofern unentbehrlich, als der Geist der menschlichen Individuen, des Menschengeschlechts und seiner Geschichte, die Idee nur durch selbstschöpferische Thätigkeit für sich in Besitz nehmen kann (II 426); die Geschichte der Kunst ist so zu sagen der Weg, bei dessen Zurücklegung die der Menschheit immanente ästhetische Idee Gelegenheit findet, sich auf sich selbst zu besinnen und sich auch in den höheren Gestalten ihrer selbst wiedererkennen zu lernen. Die Naturschönheit ist eine erste Rückkehr der Schönheit aus der Negativität des Ideals und der Kunst in das Element des Lebens und des Geistes, welche die in den Künsten auseinandergelegten Schönheiten zur einfachen Einheit zusammenschliesst (II 151). Auch hier bleibt die Schönheit ihrer Wahrheit nach Geist (II 417), absoluter Geist, oder Geist der Schönheit (II 422), denn die Schönheit der Natur ist der Geist in der Natur (II 420), welcher Geist bleibt auch als schlafender und bewusstloser Geist (II 424). In der Schönheit der Sitte „wird das gegenseitige Umschlagen aus subjektiver Form in objektive und umgekehrt ausdrücklich als ein Progress in's Unendliche gesetzt und als die Wahrheit der einseitig objektiven oder subjektiven Formen der Schönheit ausgesprochen“ (II 483).

Diess alles aber ist noch nicht die Idee der Schönheit, sondern nur begriffliche Vorstufen, Anläufe zu derselben; die für sich seiende Wirklichkeit des Begriffs der Schönheit, oder die Idee der Schönheit ist nur da zu finden, wo der Geist sich selbst ebenso wie Andern zum schönen Gegenstande wird und sich als das andre seiner selbst erfasst (II 479). Diese Wirklichkeit ist allein die Liebe im allgemeinsten Sinne des Worts; in ihr allein wird die allgemeine geistige Substanz, durch welche die Schönheit ist, und für welche die Schönheit ist, selbst Schönheit, oder das zugleich an sich und für sich Schöne (II 480). Erst in der Liebe, speciell in der Freundschaft wird das erreicht, was in allen Formbildungen der ästhetischen Idee gesucht und angestrebt wird: nämlich das Heraustreten des absoluten Geistes aus sich selbst in einer diesem ersten Selbst vollkommen gleichen und ihm auf das innigste verbunden bleibenden Gestalt (II 501—502); ohne diese für sich seiende Wirklichkeit des Begriffs der Schönheit gäbe es überhaupt keine Idee der Schönheit (II 363). In dieser der Liebe eingeräumten Stellung in der Aesthetik erkennt man deutlich den Rückschlag des abstrakten ästhetischen Idealimus in diejenige Form, mit welcher derselbe sich in Platon's Gastmahl in die Welt eingeführt hatte.

Nachdem so der Begriff der Schönheit sich zur Idee der Schönheit vollendet, hat er seine Rolle als dialektisches Mittelglied oder Antithese zur Idee der Wahrheit ausgespielt, und schlägt in die Synthese, die Idee der Gottheit (als die absolute Liebe) um. In dieser wird die Idee der Schönheit ebenso zum dialektisch aufgehobenen Moment ohne weitere selbstständige Bedeutung wie die Idee der Wahrheit in der Idee der Schönheit. Man kann also nach Weisse nicht eigentlich sagen, dass die vollkommene Schönheit in der Gottheit zu suchen und zu finden sei, da sie ja als Schönheit in der Gottheit schon „aufgehoben“ ist; man kann nur sagen, dass die vollkommene

Schönheit in der Idee der Schönheit auf ihrem Vollendungspunkt zu finden ist, welcher allerdings hier ebenso wie bei Solger der Punkt ist, wo die Idee der Schönheit sich als solche aufhebt und in eine höhere Idee umschlägt. Verschieden ist bei Weisse und Solger nicht dieser dialektische Grundgedanke, dass die Schönheit sich nur da vollendet, wo sie sich aufhebt, sondern nur das Mittel, durch welches die dialektische Selbstaufhebung erfolgt: hier die Liebe und dort der Humor und die Ironie. Weisse's Aesthetik aber ist, wenigstens in ihrer ursprünglichen Gestalt, noch weniger theosophisch zu nennen, als diejenige Solger's, weil bei ersterem die Idee der Schönheit in die Idee der Gottheit auf- und untergeht, während bei letzterem doch wenigstens noch das innergöttliche ideale Universum ausser andern Ideen auch die Idee der Schönheit vollkommen in sich realisirt.

Die Kritik dieser dialektischen Spekulationen dürfte heute fast überflüssig scheinen. Niemand wird Weisse heut noch zugeben, dass auf geistige Eigenschaften, abgesehen von ihrer sinnlichen Aeusserung, der Begriff des Schönen anwendbar sei, niemand also auch, dass das Wechselverhältniss mehrerer geistiger Individuen, abgesehen von seinen sinnlichen Aeusserungen durch Handlungen u. s. w., die an und für sich seiende Wirklichkeit des Begriffs des Schönen sei. Wenn Weisse selbst erklärt, dass es ohne diese keine Idee des Schönen gebe (II 363), so hat er damit seiner „Idee des Schönen" das Todesurtheil unterzeichnet; dieselbe ist ein Hirngespinst, welches darauf gegründet ist, etwas schön zu nennen, was ausserhalb des Bereichs des Schönen liegt, und die Schönheit der Erscheinung als eine untergeordnete Form der Schönheit zu missachten. Streng genommen soll nicht einmal in dem konkreten Geistesindividuum als solchen der Begriff der Schönheit seine Wirklichkeit haben, sondern in der allgemeinen geistigen Substanz, welche nur zufällig in diesen Individuen ein empirisch aufzeigbares Beispiel findet, nämlich in der ästhetischen Idee unter der Gestalt der Liebe, welche nicht nur die absolute Formbestimmung, sondern auch die absolute geistige Substanz des Schönen ist (I 65), ebenso wie die Idee schlechthin nicht nur die Totalität der Begriffsformen des Seienden, sondern auch zugleich seine absolute Substanz ist (I 5—8, 34). Was das schöne Einzelne (sei es sinnliche Erscheinung oder endlicher Geist) schön macht, ist also immer nur die substanzielle Immanenz der Idee der Schönheit, welche dem Einzelnen zugleich die dieser Idee entsprechende Formbestimmtheit aufprägt; das Schöne ist demnach nicht ein Verhältniss zwischen der an sich ästhetisch-indifferenten Idee und der absolut konkreten Erscheinung, sondern lediglich die eine Seite dieses Verhältnisses, nämlich die Idee, welche durch ihre Immanenz in dem Einzelnen ihre (abstrakte) Schönheit sogar noch aus dem konkreten Einzelnen, trotz dessen Singularität, hervorscheinen lässt.

Dieses Resultat stimmt mit demjenigen Solger's völlig überein und steht im Gegensatz zu Hegel. Letzterer würde die Ausdrücke „Idee der Schönheit" und „Idee der Wahrheit"*) gleichermaassen

*) Die Idee im Gegensatz zu der Erscheinungswelt, der sie immanent ist,

perhorrescirt haben, denn nach ihm erzeugt die dem Weltprocess immanente Idee erst durch ihr sinnliches Scheinen die Schönheit, hat folglich an und für sich mit Schönheit noch gar nichts zu thun und kann demnach nicht Idee der Schönheit heissen. Was bei Solger das überhimmlische, innergöttliche, ideale Weltall ist, stellt sich bei Weisse in nicht mehr phantastischer, sondern dialektischer Gestalt dar als der Organismus der absoluten Idee (I 12) in ihrer Dreiheit als Idee der Wahrheit, der Schönheit und der Gottheit; wie bei jeder dialektischen Entwickelung das erste Glied das abstrakteste, das letzte das konkreteste ist, so ist auch bei dieser höchsten Triade die Idee der Gottheit die konkreteste, die andern umspannende, und zugleich das reale Prius derselben, wie diese ihr begriffliches Prius sind. Die Idee der Gottheit, insofern diese nicht bloss der übrigen Welt selbstständig gegenüberstehend, sondern zugleich diese in sich begreifend zu denken ist, fällt nach Weisse zusammen mit der Idee des Alls (I 9—10), und der ganze Organismus dieser Ideen ist selbst die absolute Idee als einheitliche Totalität gedacht (I 10). Ist hierbei auch die phantastische Vision Solger's vermieden, so bleibt doch das Ergebniss für die Aesthetik dasselbe: eine Idee der Schönheit als Glied der absoluten Idee, welche an und für sich die Wirklichkeit des Schönen ist und durch ihre substantielle und zugleich formbestimmende Immanenz im Einzelnen dieses an ihrer Schönheit Theil nehmen lässt.

Wenn Weisse sagt, dass die Schönheit kein Gespenst, kein Unding sei (I 103—104), so ist das nur eine Umschreibung des präciseren Satzes, dass die Schönheit nicht eine abstrakt metaphysische (d. h. logische), sondern durchaus konkrete Wesenheit sei (I 64); beides besagt wiederum nichts andres, als dass die wirkliche Schönheit nicht schon im Begriff, sondern erst in der Idee der Schönheit zu suchen und zu finden sei, diese letztere aber ist und bleibt eine abstrakt allgemeine geistige Substanz im Verhältniss zu der absolut konkreten Wirklichkeit, der sie als Substanz und Formbestimmung immanent ist. Wenn auch die Idee Schönheit durch dieses Immanenzverhältniss genöthigt ist, von dem Dinge, dem sie sich hingegeben hat, die Gestalt seines Seins-für-Anderes anzunehmen, so thut sie diess doch nur, um diesen Begriff des Dinges, sofern er für einen in seiner Endlichkeit selbstständigen und für sich seienden gelten will, in die Nacht des Nichtseins oder der Bedeutungslosigkeit zurückzudrängen (I 117—118).

„Der Genuss, den die Schönheit gewährt, ist demnach zu fassen als die Seligkeit des Aufgehens und Verschwimmens der endlichen Subjektivität in dem Meere der absoluten Substanz, welches, während es sich selbst in eine unendliche Mannichfaltigkeit von Wellengestalten bricht, die in es hineingeworfenen harten und scharfen Formbildungen der Subjektivität auflöst und in einfache flüssige Masse

nennt Hegel zwar „das Wahre“ (als abgekürzten Ausdruck für „das wahrhaft Seiende“), auch wohl „die Wahrheit“ (was schon eine schillernde Bedeutung hat), aber niemals würde er sie die „Idee der Wahrheit“ genannt haben, ebensowenig würde Hegel die Idee auch nur „das Schöne“ genannt haben, weil sie diess nach seiner Auffassung gar nicht sein kann, geschweige denn „Idee der Schönheit“, was für Hegel reiner Unsinn gewesen wäre.

umsetzt. Unstreitig also ist, nach wie vor, ein Subjektives in dem Begriffe der Schönheit vorhanden, aber ein schlechthin einfaches, in welchem alle Unterschiede sich aufheben und verschwinden: die Subjektivität der Empfindung und Anschauung, die sich als schlechthin abhängig von ihrem Gegenstande erkennt, und alle dessen unendlich wechselnde Formen nicht sowohl in sich aufnimmt, als vielmehr sie an sich vorübergehen lässt, und aus ihrem Reichthum und ihrer Fülle nichts als die Erhaltung und die Erneuung dieser ihrer Allgemeinheit schöpft. Im Verhältniss zu der Wiedergeburt und Unsterblichkeit, welche die subjektive Individualität in höheren Regionen zu erwarten hat, ist dieser Genuss der rein objektiven Schönheit gleichsam der Trunk aus dem Lethestrome, in welchem das Individuum seines endlichen Selbst vergisst, um in die Substanz versenkt, aus dieser ein neues und höheres Dasein gewinnen zu können" (I 78—79).

Diese echt Solgersch gehaltene Stelle Weisse's ist wahr, so weit sie monistisch oder pantheistisch, unwahr, so weit sie abstrakt-monistisch ist; aus der abstrakten Gegenüberstellung der abstrakt allgemeinen Substanz und der abstrakt allgemeinen Subjektivität (welche als Objekt und Subjekt im Subjekt-Objekt*) oder der Idee vereinigt sind), wird dem Individuum niemals ein neues und höheres Dasein zu gewinnen sein, sondern immer nur der Verlust seiner konkreten geistigen Individualität erwachsen. Wo die gesammte Mannichfaltigkeit der an der abstrakten Subjektivität vorüberziehenden Gestalten nur ein rein ästhetisches Wellenspiel der absoluten Substanz, nur ein dialektisches Kaleidoskop von formellen Besonderungen des Begriffs der Schönheit bis zur Idee der Schönheit ohne jeden realen Zweck und ausserästhetische Bedeutung ist, da sinkt die ästhetische Idee mit aller ihrer Fülle selbst zu einem nichtigen, weil inhaltslosen Schein mit einem völlig gleichgiltigen Wellenspiel herab. Wo die Erscheinung nur ein aus dem Begriff der Schönheit dialektisch herausgesponnenes Begriffsmoment ist, also aufhört, einen reellen Gegensatz gegen den idealen Inhalt des Schönen zu bilden, da muss nothwendig die inhaltliche Aesthetik in einen leeren und hohlen Formalismus umschlagen, wie die formalistische Aesthetik unwillkürlich zur inhaltlichen Aesthetik wird, sobald sie Ernst damit macht, die jedes andern Inhalts entbehrende Form als Inhalt ihrer selbst zu fassen. Jedenfalls dürften diese Ausführungen genügen, um darzuthun, dass Weisse's Bestreben nach Konkretion des Begriffs der Schönheit innerhalb der Sphäre der Idee nichts an dem abstrakt-idealistischen Charakter des ganzen Standpunkts zu ändern vermag.

Wir gehen nach dieser allgemeinen Kritik des Weisse'schen Princips noch auf einzelne Punkte näher ein, in welchem sein spekulativer Sinn zu erfreulicheren positiven Ergebnissen geführt hat.

*) Die Identität des Erkennenden und Erkannten behauptet Weisse für alles wahre Erkennen, nicht bloss für das ästhetische, und bestreitet die Existenz endlicher Dinge an sich ausserhalb des Erkennens (I 30, Metaphys. I 82—85), aber nicht im Sinne des alle Schönheit aufhebenden subjektiven Fichte'schen Idealismus (I 82), sondern in dem Sinne, dass die Objekte der begrifflichen Erkenntniss wie der Phantasie als wahre oder wahrhaft seiende gefasst werden.

Indem Weisse den Unterschied der dem Schönen immanenten Idee von der bloss logischen Idee (wie er irrthümlich meint, im Gegensatz zu Hegel) hervorkehrt, sieht er sich zugleich genöthigt, aus diesem Unterschiede verschiedene Forderungen zu ziehn. Zunächst verwahrt er die dem Schönen immanente Idee gegen die abstrakt logische Allgemeinheit der ausser Raum und Zeit belegenen logischen Idee und bekämpft die (wie er irrthümlich glaubt, Hegel'sche) Meinung, dass die unendliche Vielheit des Nebeneinander und Nacheinander unendlich mannichfaltiger Individuen auf ästhetischem Gebiete in demselben Sinne eine „schlechte“ d. h. unwahre, verwerfliche Unendlichkeit sei, wie Hegel diess auf logischem Gebiete (nach Weisse's Ansicht mit Recht) behauptet (I 87, 90); die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der raumzeitlich entfalteten Idee erklärt er mit Recht für die Bedingung der Neuheit und Originalität jedes wahrhaft Schönen (I 91). Alsdann stellt er dem der logischen Idee angehörigen Charakter der Nothwendigkeit in der dem Schönen immanenten Idee den Typus der Freiheit entgegen, welchen die Gottheit der Schöpfung aufgedrückt hat (I 100); wieder, wie er glaubt, im Gegensatz zu Hegel, der doch selbst die Unentbehrlichkeit dieses Scheins der Freiheit (freilich in Einheit mit der inneren Gesetzmässigkeit des Schönen) betont.

Mit Solger erkennt Weisse an, dass nicht die abstrakte Allgemeinheit irgend einer generischen Wesenheit, sondern nur die absolut konkrete Einzelheit der raumzeitlichen Bestimmtheit, nicht die Art sondern nur das Individuum schön sein kann (I 126); aber gegen Solger hält Weisse daran fest, dass das, was an dieser Partikularität des absolut Konkreten als zufällig erscheint (I 126), in Wahrheit doch durch den konkreten Inhalt der dem Schönen immanenten Idee durch und durch bestimmt und gesetzt ist (I 90—91), also in keinem Gegensatz zur Idee steht, wie es bei einer bloss logischen Ansicht von der Idee scheinen müsste. Während Solger sich weiter dadurch in Schwierigkeiten verstrickt, dass er die Idee als Makrokosmos dem Einzelnen immanent sein lässt, beugt Weisse diesen Schwierigkeiten dadurch vor, dass er den mikrokosmischen Charakter des Schönen mit Nachdruck hervorhebt (I 95—96) und damit die bei Solger und Schopenhauer auseinandergerissene Lehre Schelling's von der mikrokosmischen Bedeutung der Partialideen, welche doch den Makrokosmos in sich spiegeln, also auch implicite in sich tragen, wiederherstellt, leider in einer ungeniessbaren dialektischen Ausdrucksweise des Gedankens (I 96 unten). Nur bei dem Begriff des Erhabenen fällt Weisse in den Solger'schen Standpunkt zurück, indem er hier den Makrokosmos als solchen, freilich ohne die unerreichbare Vollständigkeit, dem Erhaben-Schönen immanent sein lässt (I 157).

Erst durch die Auffassung des Schönen als Mikrokosmos erhält auch der Satz, dass das Schöne ein Mysterium sei, seinen deutlichen und richtigen Sinn; „dass das Kind und der Wilde in dem phantastisch angeschauten Spielwerke ebensosehr die Welt erblickt wie der gebildete Kenner in dem edelsten Kunstwerke“ (I 97), ist eine Thatsache, welche als geahnter Reflex der absoluten Idee in der Partialidee trotz gedanklicher Incongruenz beider den Namen eines Mysteriums

verdient (I 100—102). Sobald man das Schöne analysirt, um hinter das Mysterium zu kommen, also den Wahrheitsgehalt aus dem Schönen herauszieht, so ist einerseits der herausgezogene Wahrheitsgehalt nicht mehr schön, insofern er eben nicht mehr implicite in dem sinnlichen Schein und durch denselben, sondern in rationeller Gedankenform aufgefasst wird, und andrerseits nähert diese kritische Zergliederung des Schönen sich dem eigentlichen Mysterium nur asymptotisch, ohne dessen Wesen je zu erschöpfen, ähnlich wie die physiologische Zergliederung nie das Leben selber zu fassen bekommt (I 61, 116—117). Diese relative Undurchdringlichkeit des Schönen durch das rationelle Denken oder die relative Irrationalität des Schönen ist nur die negative Kehrseite seines ahnungsvoll mysteriösen Charakters. Jede Regel oder jeder Kanon von Maassverhältnissen giebt nur die Grenzen an, innerhalb deren die Maassbestimmung der Schönheit verwirklicht wird (I 127, 133), und ausserhalb deren die ungemessene Willkür beginnt (I 130), wofern sie nicht gar bloss einen abstrakten Durchschnitt, ein arithmetisches Mittel repräsentirt, um welches herum die konkrete Schönheit sich bewegt. Eine Aesthetik, welche mehr als diess in rationalen Maassbestimmungen sucht, befindet sich in einem principiellen Irrthum, in einem unphilosophischen Vorurtheil, welche von einer wissenschaftlichen Aesthetik mit der Wurzel ausgerottet werden muss (I 131); alles Suchen nach einer sogenannten Schönheitslinie (Hogarth) oder nach einer ästhetischen Proportion (goldne Schnitt) fällt unter diesen Gesichtspunkt.

Die Verhältnisse im Schönen sind nicht nur irrational im mathematischen Sinne (so dass sie sich arithmetisch nur durch „irrationale Zahlen“ wiedergeben lassen), sondern die Linien der Schönheit sind auch irrational in einem höheren Sinne, so dass sie sich durch keine Gleichungen analytisch ausdrücken lassen, und diess ist ihnen nicht etwa zufällig sondern wesentlich, so dass durch keine künftige Vervollkommnung der Mathematik ihre Gleichungen aufgefunden werden können (I 131). Ebenso irrational wie in quantitativer Hinsicht für mathematische Bestimmbarkeit ist das konkrete Schöne in qualitativer Hinsicht für physikalisch-physiologische Bestimmbarkeit aus allgemeinen Naturgesetzen; jede Aenderung in einer Qualität erfordert zur Aufrechterhaltung der Schönheit Aenderungen in allen andern Qualitäten, welche zwar naturgesetzlich zulässig sein müssen, aber nicht aus materiellen Naturgesetzen zureichend begründet sind, vielmehr aus dem in der materiellen Erscheinung sich auswirkenden und ausdrückenden Geiste stammen (I 134). Alle falsche Klassicität verkennt thatsächlich diese Irrationalität des Schönen, und ihr gegenüber ist es der Naturalismus, der dieselbe historisch zur Geltung zu bringen sucht; beide haben dabei unbewusst die Rollen getauscht, insofern die erstere, welche der Idealität des Schönen zu dienen meint, doch nur auf die Maassverhältnisse des Naturgesetzes und Artbegriffs pocht, während der letztere, welcher blosser Nachahmer der Naturwirklichkeit zu sein meint, unvermerkt doch den Geist im ästhetischen Schein walten und gestalten lässt und so zum Retter der absolut konkreten Idealität des Schönen wird (I 135—136).

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Weisse geht so weit, die Ausdehnung des Begriffs der Schönheit auf mathematische Figuren widersinnig zu finden, weil nur konkrete Naturwesen schön seien (I 105); dabei verkennt er aber den relativ selbstständigen Werth der formalen Schönheit, die sich freilich zu der konkreten individuellen Schönheit als ein abstraktes und darum ästhetisch sehr untergeordnetes Gebiet verhält. An andrer Stelle erkennt er ein solches relatives Recht der formalen ästhetischen Betrachtungsweise an, welche den Alten, den Künstlern und den Kunstliebhabern wegen ihrer naiven Unmittelbarkeit und ihrer Verwandtschaft mit den technischen Interessen am nächsten liegt; aber er sieht doch in derselben auch hier nur eine exoterische Betrachtungsweise, welche noch kein deutliches Bewusstsein über den Gegensatz von Inhalt und Form oder Wesen und Schein zur Voraussetzung hat (I 116) und erklärt es dem ästhetischen Formalismus gegenüber für ein Missverständniss, die Schönheit z. B. einer Statue bloss von dem ausführenden Talent des Künstlers und nicht zugleich von der Fülle und Tiefe der in der einzelnen Gestalt niedergelegten Idee für abhängig zu halten (II 181).

Wenn wir oben die Ausdehnung des Begriffs der Schönheit auf rein geistige Eigenschaften, Fähigkeiten und Beziehungen (wie Gemüth, Talent, Genius, Liebe und Freundschaft) tadeln mussten, so geschah diess doch nur insoweit, als dieser geistige Inhalt schon an und für sich, d. h. abgesehen von seiner sinnlichen Offenbarung in Handlungen, Mienen, Geberden und Reden, für schön gelten sollte. Dagegen ist es anzuerkennen, dass Weisse diese geistigen Lebensmomente, sofern man sie mit ihrem sinnlichen Ausdruck in Eins fasst, in den Kreis der ästhetischen Besprechung hineinzieht, und die Schönheit des physiognomischen Ausdrucks, des stylvollen Gepräges der Rede- und Handlungsweise, ferner die Schönheit der Sitten und der gemüthsdurchwehten socialen Beziehungen einerseits mit der Naturschönheit zusammenstellt und andrerseits derselben als eine höhere Form der Schönheit überordnet, die nicht mehr ganz von unbewussten, sondern ähnlich wie die Kunstschönheit von einem Zusammenwirken des unbewussten und bewussten Geistes bestimmt ist. Aber auch dann noch bleibt es ein Irrthum, diese bewusstgeistige Schönheit der Lebensgestaltung über die Kunstschönheit zu stellen, weil sie nicht wie diese eine freie, sondern eine gebundene oder dienende Schönheit ist, nämlich ähnlich wie die Naturschönheit und die Schönheit der Kunstindustrie hinter den realen Zwecken des Lebens zurückstehen muss, und nur soviel Spielraum, als diese ihr übrig lassen, benutzen darf, um das Leben ästhetisch zu verzieren und zu verfeinern. Diese geistige Lebensschönheit wird ebenso wie die Naturschönheit erst dadurch in die ästhetische Sphäre erhoben, dass die Phantasie des sie Auffassenden von der Wirklichkeit des Lebens wie der Natur abstrahirt und den reinen sinnlichen Schein derselben übrig lässt, der eben damit momentan und subjektiv zu einem reinen ästhetischen Schein wird; die Kunstschönheit hingegen existirt von vornherein nur als reiner ästhetischer Schein, so dass dem Beschauer diese Abstraktion erspart bleibt, und demselben nur noch die unverhältnissmässig viel leichtere Abstraktion

von der den ästhetischen Schein tragenden unorganischen oder organischen Materie zugemuthet bleibt. Die als solche gegebene Reinheit des ästhesischen Scheins und die Souveränität des ästhetischen Gesichtspunkts in der Kunstschönheit überwiegt bei weitem die von Weisse betonte Lebendigkeit in der Lebensschönheit, welche schliesslich doch nur im Vergleich mit den Künsten der Ruhe, nicht mit denen der Bewegung im Uebergewicht ist.

In dem Begriff des Ideals gewinnt die Phantasie zum ersten Mal einen konkreten Inhalt, nachdem sie die abstrakten Formen des Begriffs der Schönheit (das Erhabene, Hässliche und Komische) dialektisch durchlaufen hat (I 251 fg.). Das Ideal bleibt als solches noch innerhalb der Phantasie, ohne zu sinnlicher oder gar materieller Objektivität hinauszutreten, und steht darin der Poesie am nächsten; während aber bei der Poesie die sprachliche Vermittelung zur unbewussten Reproduktion des Kunstschönen gleichsam unvermerkt zwingt, ist beim Ideal zu jedem Akte der Anschau desselben ein schöpferischer Akt des Individuums nöthig, das freilich bei dieser Produktion unter den Einflüssen des Zeitgeistes und Nationalgeistes steht. „Ist der weltgeschichtliche Zusammenhang untergegangen, durch welchen diese schöpferischen Akte hervorgerufen wurden, so bleibt ausser der Anschau der Kunst kein andres Mittel übrig, um die Individuen zum Genuss der in jene Gestalten hineingebildeten Schönheit wieder fähig zu machen, als die philosophisch-geschichtliche Erkenntniss ihrer Bedeutung, welche freilich dann in einer wissenschaftlichen Form, die keineswegs die ursprüngliche Art und Weise der Schöpfung jener Gestalten selbst war, dargestellt werden muss“ (I 282).

Bei der Geschichte des Ideals geht Weisse von Schelling's Gegensatz der klassischen und romantischen Kunst aus, welcher bei Solger seine höchste Zuspitzung erfahren hatte (I 259—260 Anm.), sucht aber diese Antithese durch die dialektische Synthese zu ergänzen, welche er im Begriff des Modernen findet (I 260—261). Er bekämpft die Hegel'sche Ansicht, nach welcher das Romantische mit dem Modernen gleichgesetzt wird (I 261), die dialektische Trias im Orientalischen (Symbolischen), Klassischen und Romantischen bestehen (I 264), und im Romantischen zugleich die Auflösung der Kunst in Wissenschaft sich vollziehen soll (I 303), und erklärt das Orientalische für eine blosse Vorstufe des Schönen. In seiner geschichtlichen Anordnung überragt er ohne Zweifel Hegel. Man wird mit Recht das Bedenken erheben dürfen, ob das orientalische Ideal, insofern es Hegel's Stufe des „Symbolischen“ thatsächlich überschritten hat, nicht eine besondere Phase in der Geschichte des Ideals einzunehmen berechtigt ist, so dass statt der Dreitheilung zum Mindesten eine Viertheilung nöthig würde, in welcher etwa das Orientalische zum Klassischen sich verhielte wie das Mittelalterliche zum Modernen. Aber wichtiger als die Abweisung des Orientalischen ist es jedenfalls, dass Weisse dem Modernen sein ästhetisches Recht hat widerfahren lassen und zugleich erkannt hat, dass das Moderne mit Erfolg nach Vereinigung der im Alterthum und Mittelalter auseinandergetretenen Gegensätze strebt. Eigentlich gewinnt erst im Lichte des modernen Idals das antike den

Charakter des Klassischen, das Mittelalterliche den Charakter des Romantischen; aber damit ist der Umfang dieser Begriffe nicht erschöpft, weil auch das Orientalische in seiner Parallelstellung zum Mittelalterlichen für uns unter den Gesichtspunkt des Romantischen fällt, und auch das Moderne, sofern in ihm vorzugsweise die Seite des Klassischen in den Vordergrund tritt, sich zur Klassicität erheben kann. Denn die moderne Kunst, welche den Gegensatz des Klassischen und Romantischen in sich vereinen will, wird doch niemals den genauen Sättigungspunkt derselben treffen, sondern entweder nach der klassischen oder nach der romantischen Seite hin gravitiren, also den aufgehobenen Gegensatz zugleich in sich aufbewahren (I 311).

Wenn das antike Ideal die unmittelbare und reine Schönheit ist, so enthält das romantische Ideal mit der Schönheit zugleich die Negation der Schönheit (I 284); ersteres geht gradeswegs auf die Versinnlichung der Gottheit in der Schönheit los, letzteres sucht die Schönheit in dem Wechselverhältniss des entkörperten Gottes zur entgeisteten Körperwelt (I 286—287). Das moderne Ideal will einerseits die höhere Wahrheit jener Negativität des romantischen sein, andrerseits die Voraussetzung einer jenseitig bleibenden Wesenheit wieder beseitigen und wie im antiken Ideal in direkter und voraussetzungsloser Schöpfung alle konkrete Schönheit umspannen (I 310—311). Die charakteristischen Merkmale des modernen Ideals bestehen deshalb in seiner Reinheit und Universalität (I 306). Die Reinheit besteht darin, dass jede Vermengung des ästhetischen mit dem religiösen Bewusstsein ferngehalten, die Schönheit sozusagen entgöttert wird (I 309); die Universalität darin, dass alle natürlichen und geschichtlichen Formen, innerhalb derer das Schöne bestehen kann, als solche erkannt und anerkannt werden (I 307), also neben andrem Inhalt des Schönen auch alle Götter- und Sagengestalten vergangener Zeitalter ästhetisch reproducirt werden können (I 310).

In noch höherem Grade als in den Zeiten, wo der Mythus noch lebendig ist, muss jetzt das anschauende Individuum sich seiner Besonderheit entäussern und an die objektiven Schöpfungen der Phantasie hingeben, aber es thut diess jetzt in bloss ästhetischer, historisch vermittelter Weise und behauptet darum trotz dieser ästhetischen Selbstentäusserung seine geistige Freiheit (I 310). An Stelle einer unklaren Verquickung des religiösen Kultus mit der Pflege des Schönen tritt nun ein Kultus der Schönheit selbst, gleichviel ob die Religion gesondert für sich fortbesteht, oder ob ein glaubensloses Geschlecht sich an dem Kultus der Schönheit genügen lässt (I 307, 317). Die Vereinigung der ästhetischen Reinheit und historischen Universalität im modernen Ideal macht es unmöglich, dass dasselbe eine selbstständige Bedeutung als blosses Ideal behaupte, wie das antike und mittelalterliche Ideal im Geistesleben seiner Zeit sie thatsächlich besass; das moderne Ideal ist seiner Natur nach darauf angewiesen, ausschliesslich Kunstideal zu sein, und nur in der Kunst seine geistige Wirklichkeit zu haben (I 316), weil nur in der Kunst der ästhetische Schein als solcher zu finden ist, welcher die Vorbedingungen jener Reinheit und Universalität des Ideals ist. Darum ist auch erst das

moderne Ideal oder das Kunstideal das wahre oder absolute Ideal zu nennen, und das antike oder romantische Ideal sind nur Vorstufen der Entwickelung dieses absoluten Ideals, in welchen dasselbe schon der Anlage nach enthalten ist (I 319).

Erst durch Weisse ist die von Hegel begonnene Emancipation des ästhetischen Idealismus von Schelling's mythologischen Romanticismus zu Ende geführt, und die Hegel'sche Schule hat nur dadurch ihre Stellung in der modernen Aesthetik behaupten können, dass sie diesen Fortschritt Weisse's über Hegel hinaus voll und ganz in sich aufgenommen hat. Auch darin ist Weisse vorbildlich für alle nachfolgenden Aesthetiker geworden, dass er zum ersten Mal den Begriffen des Erhabenen, Hässlichen und Komischen gleich hinter der Erörterung des Grundprincips eine zusammenhängende ausführliche Behandlung hat angedeihen lassen, wenn auch der dialektische Zusammenhang, in welchem er nach Solger's Vorgang diese Begriffe zu setzen versucht, willkürlich, gezwungen und werthlos ist. Allerdings hat auch schon Trahndorff in seiner um drei Jahre älteren Aesthetik das Erhabene und Komische neben mehreren andern Specialbegriffen im principiellen Theil der Aesthetik abgehandelt, aber doch nur mehr im Vorübergehen, ohne ihnen einen so breiten Raum und eine so bedeutungsvolle Stellung im System zu gönnen. Wenn Weisse für den Begriff des Erhabenen und Komischen ausführliche Vorarbeiten zu Gebote standen, so hat er doch den Begriff des Hässlichen, den zuerst Schlegel und Solger in die Aesthetik eingeführt hatten, zum ersten Mal in ausführlicherer Weise behandelt und dadurch offenbar die Anregung zu den weiteren Ausführungen von Rosenkrantz gegeben. Alle diese Verdienste sichern ihm einen ehrenvollen und bedeutenden Platz in der Geschichte der Aesthetik, wenn auch sein Werk im Princip ein Rückfall von dem durch Hegel bereits erreichten konkreten in einen allerdings geschickt verhüllten abstrakten ästhetischen Idealismus genannt werden muss. —

Nur anhangsweise haben wir die Weisse'schen Vorlesungen über Aesthetik zu berücksichtigen, welche nach einem Vorlesungsheft aus dem Winter 1865/66 von Seydel i. J. 1872 herausgegeben worden sind.*) Ueber den Werth dieser Publikation befindet sich der Herausgeber in einer pietätvollen Täuschung. Die gesammte Aesthetik mit Ausnahme der Kunst ist hier auf 65 Seiten klein Oktav zusammengedrängt, während der Kunst die letzten 100 Seiten gehören; es handelt sich also nur um einen leitfadenartigen Auszug oder Abriss seines Systems der Aesthetik, bei dem obenein die systematische Aufeinanderfolge der Theile und die Strenge der Gedankenentwickelung dem äusserlichen Bedürfniss der Popularität aufgeopfert sind. Während Weisse auch hier noch eine methodische Widerspruchsdialektik für den einzigen Weg erklärt, auf dem die wissenschaftliche Aufgabe der Aesthetik zu lösen ist (§ 20), giebt er seinen Zuhörern nur die Stufen des dialektischen Processes als Ergebnisse, ohne sie mit der dialekti-

*) Unter dem Titel: „Ch. H. Weisse's System der Aesthetik nach dem Collegienhefte letzter Hand.“

schen Ableitung aus einander zu belästigen, aber auch ohne von der barocken Geschraubtheit dieser Ergebnisse etwas zurückzunehmen und ohne eine andre Art des vermittelnden Zusammenhanges an Stelle der fallen gelassenen dialektischen Uebergänge zu setzen. Hatte die Dialektik in Weisse's System auch keine objektive Beweiskraft, so hat sie doch wenigstens den Werth, dem Leser begreiflich zu machen, wie Weisse vor sich selbst seine Anordnung des Stoffs rechtfertigen zu können glaubte; den Vorlesungen gegenüber hört selbst dieses psychologische Verständniss der subjektiven Begründung auf. Die seinem System zu Grunde liegende Dreitheilung in die allgemeine ästhetische Begriffslehre, die Lehre von der Kunst und die Lehre vom Genius behält er auch hier bei; um aber das Absonderliche seiner Lehre vom Genius vor seinen Zuhörern zu verhüllen, stellt er den zweiten Theil, die Lehre von der Kunst, an's Ende, und unterbricht den dialektischen Uebergang vom modernen Ideal zur Kunst durch systemwidrige Einschaltung des dritten Theils. Während Weisse die Naturschönheit für das Höhere der Kunstschönheit und die Liebe für die allein adäquate Wirklichkeit der Idee der Schönheit erklärt, stehen hier beide vor der Kunstschönheit, und zwar die Liebe in ihren drei Gestalten als Moment der Naturschönheit. Weisse hat zwar das Bedürfniss gefühlt, sich äusserlich der üblichen zweitheiligen Gliederung der Aesthetik anzuschliessen, aber er hat von seinem früheren System principiell nichts zurückgenommen und sich zu keiner innerlichen Korrektur entschliessen können.

Nur in einem Punkte zeigt der populäre Leitfaden eine gewisse Abweichung von dem früheren System, nämlich in der Stellung der Idee der Schönheit zu Gott. Auch früher war ihm, wie gezeigt, Gott als die konkreteste Idee das reale Prius der abstrakteren Durchgangsmomente der Idee gewesen; jetzt wird er ganz in die reale Höhe hinaufgerückt und an die Stelle der „Idee der Gottheit“ tritt wieder, wie bei Solger, die „Idee der Güte.“ Die Ideen des Wahren, Schönen und Guten entsprechen nunmehr den drei Attributen Gottes: Vernunft, Gemüth und Wille (§ 17—18), so dass die Idee der Schönheit nunmehr (wie bei Krause) zu einer wesentlichen Eigenschaft oder Grundeigenschaft des absoluten Geistes wird (§ 19). Da Weisse unter der absoluten Vernunft nur das formale Bewusstsein der ewigen metaphysischen und mathematischen Daseinsformen und Daseinsgesetze versteht und jeden konkreten Vorstellungsinhalt von der logischen Idee ausschliesst (§ 13), so bleibt ihm nichts übrig, als für diesen unentbehrlichen konkreten Vorstellungsinhalt ein neues Attribut oder Vermögen im absoluten Geiste zu supponiren, das er die Einbildungskraft oder Bildkraft, Phantasie oder Imagination nennt (§ 8, 15). In diesem Attribut, nicht in dem Willen sucht er „den alleinigen specifischen Quell der Gefühle“ und bezeichnet es deshalb mit dem Namen „Gemüth“ (§ 15). Als „Imagination“ identificirt er das „Gemüth“ mit dem mystischen Begriff der „Weisheit“, als „Gefühl“ mit dem der „Seligkeit“ (§ 19). Es ist jedem Unbefangenen klar, dass dieses „Gemüth“ eine Zusammensetzung aus dem konkreten intuitiven Inhalt der (logischen) Idee und der vorausgesetzten Reaktion des

Willens auf dieselbe mit absoluter Befriedigung ist. Dass eine solche Reaktion nur unter der Voraussetzung eines göttlichen Bewusstseins eintreten könnte, ist selbstverständlich; wir befinden uns also hier in dem Vorstellungskreise des allergewöhnlichsten Theismus, und der spekulative Zug der früheren Weisse'schen Metaphysik ist bei dieser verflachenden Popularisirung fast spurlos verschwunden.

Dagegen tritt der abstrakt idealistische Charakter der Weisse'schen Aesthetik, der in dem früheren System ziemlich geschickt verhüllt war, nun desto nackter hervor; er fällt dabei sogar hinter Solger zurück. Denn die Schönheit ist jetzt eine Eigenschaft des innergöttlichen, durch die innere Zeugungsthätigkeit Gottes gesetzten idealen Universums, oder der innergöttlichen Natur, und fällt als solche mit dem theologischen Begriff der „Herrlichkeit" zusammen, wogegen die äussere Natur ein gleichsam erstarrter materieller Niederschlag dieses innergöttlichen Werdeflusses ist (§ 83, 84). Während bei Solger und in Weisse's früherem System die Schönheit nur als aufgehobenes, d. h. dialektisch in ein Andres umgeschlagenes Moment in Gott ist, wohnt sie nunmehr wie bei Winkelmann und Krause als Schönheit selbst in Gott; gegen diese Weisse'schen Vorlesungen ist also der Vorwurf der Theosophie berechtigt, während er es gegen sein System noch nicht ist. —

Seydel bemerkt in seinem Vorwort (S. IV—V) mit Recht, dass Lotze in seiner Geschichte der Aesthetik Weisse's „System der Aesthetik" nur gezwungen seiner Darstellung zu Grunde gelegt hat, weil er sich an das literarisch aufweisbare Material halten musste, dass er aber in Wahrheit in seiner pietätvollen Würdigung ~~Lotze's~~ Weisse durch dessen mündliche Vorlesungen bestimmt worden ist. Man kann dieser Bemerkung hinzufügen, dass Lotze's Verständniss für Weisse's spekulatives System der Aesthetik nicht weiter hinaufreicht, als zu der populären Verflachung desselben in den uns vorliegenden Weisse'schen Vorlesungen, und dass Lotze's eigner ästhetischer Standpunkt eine abermalige Verflachung und Trivialisirung dieses seichten ästhetischen Theismus darstellt. Wenn Weisse's „Vorlesungen" im Vergleich mit der spekulativen Tiefe seines früheren Systems auf das Niveau der Krause'schen Aesthetik herabsinken, so sinkt Lotze philosophisch bemessen noch unter das Niveau Krause's hinab; indem er aber die verzwickte Dialektik Weisse's ebenso vermeidet wie die vertrackte Terminologie Krause's, tritt er dem Verständnissniveau des gebildeten deutschen Publikums näher als beide.

Während Weisse sich vergeblich abmüht, die ausschweifenden logischen Spekulationen Hegel's zur Positivität zurückzuführen, weil er das Positive in der christlichen Offenbarung, statt in Natur und Geschichte, sucht, ist Lotze der erste Philosoph des 19. Jahrhunderts, der mit ausgedehnter naturwissenschaftlicher Fachkenntniss die Versöhnung zwischen Philosophie und Naturwissenschaft herzustellen sucht. Darum ist es ihm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelungen, das zu erreichen, was Krause in der ersten Hälfte desselben vergeblich erstrebt hatte, nämlich allen über den Aufklärungshorizont des 18. Jahrhunderts noch nicht hinausgekommenen Deutschen den

Gedankenkreis Lessing's und Herder's, der in einer Synthese von Spinoza und Leibniz wurzelt, nicht bloss in einer systematischen Durchführung, sondern auch in einer geniessbaren Form zu vermitteln. Viele haben sich in diesem Sinne an seinem „Mikrokosmos“ begeistert und zu philosophischer Weltanschauung überhaupt erhoben, und dieses Verdienst um das deutsche Volk wird ihm niemand schmälern wollen. Obendrein ist diese Richtung der Philosophie die zur Zeit einzig mögliche, welche gegenwärtig noch hoffen darf, mit der theologischen Schwesterfakultät in leidlichem Einvernehmen zu leben, und darum wird Lotze noch auf längere Zeit ein unschätzbares Vorbild für alle diejenigen Kathederphilosophen bleiben, welche es nicht vorziehen, die Metaphysik aus der Philosophie auszuscheiden.

Aber andrerseits steht Lotze als Philosoph jenseits der spekulativen Epoche des 19. Jahrhunderts, und als Naturforscher und Naturphilosoph jenseits der neuen, durch Darwin inaugurirten Epoche der Biologie; nach den beiden Seiten seines Systems ist er also rückständig und veraltet und weit entfernt davon, auf der Höhe der modernen Wissenschaft zu stehen. Die molluskenartige Unbestimmheit seiner Gedankenwelt hüllt sich geschickt in eine aalgleich gewundene, affektirt stilvolle, pretiös vornehmthuerische, süsslich kraftlose Schönrednerei, welche bei anhaltender Lektüre für einen an den männlichherben Stil Lessing's und Schopenhauer's gewöhnten Leser gradezu unausstehlich wird, wenn sie auch dem Geschmack gewisser Leserkreise zusagen und imponiren mag. Der unfassbare Phrasenschwall Lotze's macht eine kurze und präcise Wiedergabe seiner Gedanken zu einer sehr schweren Aufgabe; glücklicher Weise kann er eine genauere Berücksichtigung in der Geschichte der Aesthetik schon darum nicht beanspruchen, weil er weder einen eigenthümlichen Standpunkt besitzt, noch auch seine ästhetischen Ansichten im Zusammenhange dargestellt hat.

Ueberall, wo Lotze auf seinen ästhetischen Standpunkt zu sprechen kommt, verweist er auf seine Abhandlung „Ueber den Begriff der Schönheit“ (1845), welche auf ihren 58 Seiten klein Oktav nichts enthält als eine rhetorische Popularisirung des Standpunkts der Weisse'schen „Vorlesungen“. Eine zweite Abhandlung „Ueber Bedingungen der Kunstschönheit“ (1847) von 77 Seiten beschäftigt sich in der Einleitung mit der Unterscheidung von physiologischen, psychologischen und metaphysischen Bedingungen des schönen Eindrucks und in der Hauptsache mit einigen formalen Bedingungen der Schönheit auf den Gebieten der Musik und bildenden Kunst, ohne das Gebiet der Poesie zu berühren, oder die inhaltliche Schönheit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Die „Grundzüge der Aesthetik“, welche nach dem Diktatheft Lotze's vom Jahre 1856 im Jahre 1884 veröffentlicht sind, geben auf Seite 5—23 einen Auszug aus den vorgenannten Abhandlungen, um dann noch 50 Seiten der Besprechung der einzelnen Künste zu widmen. In dem „Mikrokosmos“ und der „Geschichte der Aesthetik“ (1868) finden sich zwar eine Anzahl ästhetischer Exkurse, aber die meisten halten sich auf dem Niveau eines popular-ästhetischen Raisonnements ohne principielle Bedeutung,

wobei vielleicht nur S. 261—287 der „Geschichte der Aesthetik" auszunehmen ist. Da feinsinnige Einzelbemerkungen über konkrete Fragen der Kunst noch keineswegs ausreichen, um einen gebildeten Mann und geistvollen Schriftsteller zum Kunstphilosophen oder philosophischen Aesthetiker zu stempeln, so wäre es unverständlich, wie Lotze durch seine genannten Arbeiten zu dem Rufe eines hervorragenden Aesthetikers hat gelangen können, wenn man sich nicht des oben Bemerkten über Lotze's allgemeine Bedeutung erinnerte, woraus das Interesse gewisser Kreise an der künstlichen Fabrikation dieses falschen Renommé's einleuchtend wird.

Dass Lotze's principieller Standpunkt dem abstrakten ästhetischen Idealismus unterzuordnen ist, dürfte unschwer zu zeigen sein. Er hat „das Bedürfniss, der Schönheit eine Wirklichkeit zu sichern, grösser als diejenige, die sie als Erscheinung in dem einzelnen Geiste, geniesst", und sucht dieses durch die „Idee der Schönheit" zu befriedigen, d. h. durch „jenes eine Urbild des Schönen, jene Schönheit selbst, die ewig sich gleich, doch in der Mannichfaltigkeit der schönen Gegenstände unendlich verschieden ist" (Begriff der Schönheit S. 25, 24). Einen Gegenstand nennen wir schön, weil er die allgemeine Idee der Schönheit in einem anschaulichen Bilde und im Kleinen concentrirt wiederholt (Grundzüge § 10). Die Idee der Schönheit oder „das Schöne an sich" (ebenda § 5) ist nur eine Form, zu welcher der Inhalt angegeben werden muss (§ 8); die Idee der Schönheit ist die Form der Entwickelung der schöpferischen Weltseele, und nur dieser letzteren kommt Schönheit im vollsten Sinne zu (§ 12), denn nur sie besitzt „jenen seligen Selbstgenuss", in dem alle Dissonanzen des Einzelnen sich auflösen (§ 16). Nur das absolut Werthvolle kann Inhalt der Form sein, welche die Idee der Schönheit ist, es giebt aber nichts absolut Werthvolles als die Lust im Sinne einer universellen Seligkeit (§ 13). Das Weltganze ist nicht darum schön, weil es unsrer subjektiven Auffassung Lust erzeugt, sondern weil es den Selbstgenuss seiner Harmonie besitzt, und wir diese objektive Seligkeit mitempfinden; ja sogar die Einzeldinge sind nur schön, insofern sie in dem Bewusstsein von ihrer glücklichen Bildung eine schöne Lust empfinden, deren Eindruck wir bloss mitfühlen (§ 16). So ist die Idee der Schönheit „weder selbst ein Gegenstand, noch eine Eigenschaft noch eine Kraft, sondern ein Ereigniss oder Schicksal" (Begr. d. Schönh. S. 24), und zwar nicht bloss ein Ereigniss in uns, sondern in den der Schönheit theilhaftigen Dingen selbst: die Seligkeit des Genusses (ebd. S. 21).

Man sieht, die Weisse'sche Lehre von der „Herrlichkeit" und „Seligkeit", welche die Idee der Schönheit in Gott repräsentiren soll, ist durch den trivialen eudämonologischen Optimismus Lotze's zu der Karikatur herabgezogen, dass die Schönheit jedes einzelnen schönen Dinges objektiv genommen in dem Selbstgenuss seiner glücklichen Bildung, in dem eitlen Narcissischen Behagen an seiner Wohlgerathenheit besteht. Wäre diese Uebertragung des göttlichen Selbstgenusses an seiner Grundeigenschaft der Schönheit auf den Selbstgenuss der schönen Einzeldinge nicht bloss flüchtige Andeutung geblieben, sondern

systematisch durchgeführt worden, so hätte das Lotze'sche System der Aesthetik zugleich eine Karikatur der Gefühlsästhetik abgegeben. Auf solche Abwege geräth ein optimistischer Hedonismus, der keinen andern Werthmaassstab als die Lust kennt, alle Gefühle ohne Ausnahme in der Aesthetik berücksichtigt zu sehen wünscht nnd in den Gefühlen der Sinnlichkeit, den ästhetischen und den moralischen Gefühlen nur eine Stufenleiter gradweis zunehmender Schönheit ohne Grenzen sieht (Gesch. d. Aesth. S. 260; Begr. d. Sch. S. 36).

Dass für das Zustandekommen des subjektiven Eindrucks der Schönheit im Beschauer ausser der objektiven Bedingung einer objektiven Schönheit des Gegenstandes (von Lotze irrig metaphysische oder geistige Bedingung genannt) auch noch subjektive Bedingungen theils physiologischer theils psychologischer Art erfüllt sein müssen, ist schon richtig (Grundzüge § 23); aber darum hängt doch das objektiv Schöne nicht von diesen Bedingungen ab, da es schön ist und bleibt, gleichviel, ob im besonderen Falle der subjektive Eindruck des Schönen durch dasselbe hervorgebracht wird oder nicht. Diess hat denn auch Lotze selber später eingesehen (Gesch. d. Aesth. S. 286 bis 287): unser „Seelenkitzel", den wir bei der Fügsamkeit oder Widerspenstigkeit gewisser Objekte gegen die Einordnung in die Oekonomie unsres Vorstellungsablaufs empfinden, kann ebensowenig der Grund der formalen (Lotze sagt dafür mit Kant: freien) Schönheit oder „des Wohlgefälligen der Vorstellung" sein, wie der „Nervenkitzel", den wir bei der Einordnung gewisser physikalischer Schwingungszustände in die Oekonomie unsrer physiologischen Sinnesnerventhätigkeit empfinden, der Grund der materialen sinnlichen Schönheit, oder „des Angenehmen der Sinnlichkeit" sein kann; sondern die objektive Schönheit muss darin liegen, dass etwas objektiv Werthvolles in ihm seine Verwirklichung durch bestimmte Formen des Daseins und Geschehens findet, und die subjektive ästhetische Lust muss in dem intuitiven gefühlsmässigen Innewerden jenes Verhältnisses gesucht werden.

Dieser Fortschritt in Lotze's Auffassung bis zum Jahre 1868 ist offenbar durch das Studium der neueren konkret-idealistischen Aesthetiker hervorgerufen, denen er ganz nahe kommt, wenn er sagt, „dass alles ästhetische Interesse, welches wir an scheinbar rein formalen Verhältnissen nehmen, nur darauf beruht, dass sie eben die natürlichen Formen sind, die sich das Höchste um seines eigenen Inhaltes willen giebt" (Gesch. d. Aesth. S. 265). Aber solche Andeutung, die sofort wieder in eine abstrakt idealistische Wendung umbiegt, bleibt unverwerthet, und es behält dabei sein Bewenden, dass der „eigene Inhalt", um dessen willen das Höchste, welches sich diese Formen giebt, die Seligkeit des göttlichen Selbstgenusses in der absoluten Harmonie des idealen Universums ist. Dieser Hintergedanke bleibt zwar in der „Geschichte der Aesthetik" wohlweislich unausgesprochen; aber darum fehlt wieder in diesem Buch das zusammenhaltende einheitliche Princip gänzlich, und deshalb fallen das sinnlich Angenehme, formal Schöne und inhaltlich Schöne (welches letztere Lotze mit dem ganz unpassenden Ausdruck „das

Schöne der Reflexion" bezeichnet) als drei willkürlich zusammengelesene Momente des einen und ganzen Schönen zusammenhangslos auseinander (S. 261—263). In der Geschichte der Aesthetik hat Lotze versucht, sein eigentliches ästhetisches Princip, die abstrakte Idee der Schönheit im Sinne Weisse's, vor den Blicken des profanen Lesepublikums zu verheimlichen; aber er hat den falschen Schein einer Annäherung an das Moderne doch nur um den theuern Preis erkauft, dass er denen, die ihn allein aus diesem Werke kennen lernen, als ein principloser Eklektiker erscheinen muss. Ueber die wissenschaftliche Werthlosigkeit dieses Werks und die Unerträglichkeit des Lotze'schen Stils für denkende Leser dürfen die Akten nachgerade als geschlossen betrachtet werden; solche Leser, die noch mit einem Vorurtheil zu Gunsten Lotze's behaftet sein sollten, kann ich auf Schasler's Kritik in seiner „deutschen Kunstzeitung: die Dioskuren" 1870 Nr. 7 bis 13 verweisen.

B. Der konkrete Idealismus.

a. Hegel.

Hegel's „Vorlesungen über die Aesthetik" sind erst nach seinem Tode 1835 veröffentlicht; die Grundlage derselben bildet jedoch ein 1820 geschriebenes Heft, das 1823, 26 und 28 mit Zusätzen versehen wurde. In der „Phänomenologie des Geistes" und in dem dritten Theil der „Encyclopädie" ist die Aesthetik oder Philosophie der Kunst nur ganz kurz berührt und zwar beidemal als Unterart der Religion;*) dagegen nimmt der dritte Theil der „Logik" eine ähnliche Stelle zur Aesthetik ein wie bei Schelling der „Bruno", insofern daselbst entwickelt ist, was unter Idee zu verstehen sei.

In der Aesthetik selbst setzt Hegel die Bekanntschaft mit der Logik voraus, und deshalb ist es unmöglich, ohne Rückgang auf die Logik sich darüber klar zu werden, was die Idee, von deren sinnlichem Scheinen in der Aesthetik die Rede ist, eigentlich bedeutet. Alle mir bekannten Darstellungen der Hegel'schen Aesthetik lassen den Leser über diese Kardinalfrage theils im Unklaren, theils geben sie irreleitende Antworten auf dieselbe. Die einen denken bei „Idee" an abstrakte Begriffe, speciell an die Kategorien der Hegelschen Logik; die andern (wie sogar Vischer)**) verfallen, um diesem Missverständniss zu entgehen, in das fast noch schlimmere, die absolute Idee Hegel's zu einer unsubstantiellen „Harmonie des Weltalls" zu verflüchtigen. Nach Hegel aber ist die Idee weder eine logische noch eine ästhetische Abstraktion vom realen Universum, sondern das absolut-Konkrete,

*) Denn beide, Kunst und Religion, haben es nicht mit Begriffen und dem Gebiete des freien Denkens, sondern mit sinnlichen Vorstellungen zu thun, die Kunst mit der unmittelbaren Sinnlichkeit der Sinnesempfindung und Anschauung, die Religion mit der Sphäre des vorstellenden Bewusstseins (Aesthetik I 130).

**) Vgl. Vischer's „Kritische Gänge" Heft 5 (Stuttgart 1866) S. 26.

welches zugleich Substanz und Subjekt alles Wirklichen ist, und in Wahrheit nirgend anders zu finden ist als in dem Weltprocess, dem es immanent ist. Die beiden Grundfehler des abstrakten Idealismus, in den Ideen ein jenseitiges Reich gespenstischer Urbilder und obenein starre wandellose Schemen zu sehen, sind bei Hegel beseitigt; aber die gewöhnliche Auffassung, dass diese Beseitigung um den Preis erkauft sei, die Ideen wieder wie bei Platon in abstrakte Begriffe oder Gedanken zu verwandeln, ist nicht haltbar, wenngleich zuzugeben ist, dass Hegel mehr Mühe darauf hätte verwenden können, diesem Irrthum vorzubeugen. Erst Hegel hat den ästhetischen Idealismus auf eine solide Grundlage gestellt, indem er ihn aus einem abstrakten in einen konkreten Idealismus überführte; was an seinem konkreten Idealismus noch mangelhaft ist, das ist lediglich durch die dialektische Methode und mittelbar durch den einseitigen Panlogismus verschuldet, und findet mit diesen ganz von selbst seine Berichtigung.

Schon Schelling hatte verlangt, dass die Idee mit der absoluten Ruhe die absolute Bewegung verbinden solle; aber er hatte nicht angegeben, wie dieser Widerspruch zu lösen sei, und seine Beschreibungen der Idee lassen immer nur die starre, zeitlose Ruhe, aber nichts von Bewegung erkennen. Auch Schopenhauer hatte einmal die Idee einem lebendigen zeugungsfähigen Organismus verglichen; aber dieses vereinzelte Aperçu, das ohnehin der Lehre von der zeitlosen Unwandelbarkeit der Ideen widersprach, war unausgenutzt geblieben. Bei Hegel erscheint die Bewegung und Veränderung im Inhalt der Idee als ebenso wesentlich für dieselbe, wie bei Schelling und Schopenhauer die starre Ruhe; „die Identität der Idee mit sich selbst ist eins mit ihrem Processe“ und ihre Ruhe besteht nur in der Sicherheit und Gewissheit, womit sie in sich ihren Gegensatz ewig erzeugt und ewig überwindet, und in ihm mit sich selbst zusammengeht (Logik III S. 24). Das Wesentliche ist also hier die Bewegung, welche Hegel als „dialektische“ versteht; die Ruhe wird nur darin gesucht, dass die Bewegung eine in sich zurückkehrende, d. h. Kreisbewegung, oder genauer ein System von ineinandergeschlungenen, in einander übergehenden und wieder zurückkehrenden Kreisbewegungen ist (Log. III 350, 351). Die Idee darf man sich keinenfalls „als die todte Ruhe, als blosses Bild, matt, ohne Trieb und Bewegung, als einen Genius, oder Zahl, oder einen abstrakten Gedanken vorstellen“ (ebd. 242).

Dass die Bewegung der Idee eine dialektische sei, darin besteht der Irrthum Hegel's, der berichtigt werden muss, um den konkreten ästhetischen Idealismus in seiner Reinheit zu gewinnen; auch zieht dieser Irrthum einen zweiten nach sich, nämlich den, dass die Idee vor oder jenseits ihrer Entlassung zur Natur, d. h. als rein logische Idee, in einer transcendenten dialektischen Bewegung begriffen sei, welche eben wegen ihres vorwirklichen oder ausserwirklichen, rein logischen Charakters als unzeitlicher oder ewiger Process bezeichnet werden muss. So bleibt der innerste der ineinandergeschlungenen, rotirenden und ineinander über- und wieder zurück-strömenden Kreise, aus dem alle andern erst hervorquellen, mit dem alten Widerspruch eines unzeitlichen Processes behaftet, der trotz seiner Immanenz in dem

übrigen (zeitlichen) Kreisbewegungssystem doch wegen seiner Begrifflichkeit und Unzeitlichkeit eine transcendente Sphäre für sich darstellt. In Folge dieses Irrthums bleibt in Hegel's absolutem metaphysischem Idealismus ein ungebrochener Rest von abstraktem transcendentem Idealismus bestehen, auf den zwar nicht der Vorwurf unbeweglicher Starrheit, desto mehr aber der Vorwurf diskursiver begrifflicher Abstraktheit passt; aus dieser Thatsache erklärt und entschuldigt sich das Missverständniss derjenigen, welche die gleichen Vorwürfe gegen Hegel's ästhetischen Idealismus erheben zu dürfen glauben, weil sie nicht beachten, dass der ästhetische Idealismus Hegel's mit dem überzeitlichen transcendenten Process der logischen Idee vor ihrer Entlassung zur Natur gar nichts zu thun hat. In seinem ästhetischen Idealismus bietet Hegel einen rein konkreten Idealismus dar, trotzdem er in seinem metaphysischen Idealismus mit dessen ewiger dialektischer Selbstbewegung des Begriffs vom reinen Sein bis zur absoluten Idee einen Rest von abstraktem Idealismus bewahrt hat.

Die Idee ist das schlechthin in sich Konkrete (Aesth. I S. 136), in noch ganz anderem Sinne als es auch schon dem Begriff oder dem sich selbst bestimmenden Gedanken eigenthümlich ist, ein konkret-Allgemeines oder konkrete Totalität zu sein (ebd. 137, Encycl. III 71). „Denn das Kunstschöne ist weder die logische Idee, der absolute Gedanke, wie er im reinen Elemente des Denkens sich entwickelt, noch ist es umgekehrt die natürliche Idee, sondern es gehört dem geistigen Gebiete an, ohne jedoch bei den Erkenntnissen und Thaten des endlichen Geistes stehen zu bleiben. Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des absoluten Geistes" (Aesth. I 120—121).

Der endliche Geist hat die Natur noch als ein Jenseits, eine Schranke sich gegenüberstehen, während der absolute Geist sie als ein teleologisches Produkt des Geistes weiss, dem eben damit die Macht einer Grenze und Schranke genommen ist (ebd. 118). Als logische Idee ist die Idee nur erst der Begriff der Idee (Encycl. III 33), oder der an sich seiende Geist, der in der Natur verborgen und sich selber unbekannt arbeitet, oder gleichsam schlafend innewohnt, und erst im Bewusstsein erwacht, oder zum Fürsichsein gelangt (ebd. 30, 22, 27); indem der Geist die Schranke der Natur als eine vom Geist gesetzte erkennt, hebt er sie als Schranke für sich auf und weiss sich als sein eigenes, durch die Natur zwar vermitteltes aber nicht aus ihr entspringendes Resultat, weiss er sich trotz und wegen seiner Endlichkeit als absoluten Geist, als die Wahrheit der logischen Idee wie der Natur, d. h. als die wahre Gestalt des nur in sich und nur ausser sich seienden Geistes (ebd. 23, 39). Zu diesem Resultat des absoluten Geistes gelangt der Process erst im Menschen (ebd. 24), und damit zu der höchsten Definition des Absoluten (ebd. 29). „Der Geist ist zwar schon im Anfange der Geist, aber er weiss noch nicht dass er diess ist. Nicht er selber hat zu Anfang schon seinen Begriff erfasst, sondern nur wir, die wir ihn betrachten, sind es, die seinen Begriff erkennen. Dass der Geist dazu kommt, zu wissen, was er ist, diess macht seine Realisation aus" (ebd. 34). Der Geist ist ver-

wirklichte Idee, wie die Idee an sich seiender Geist; die logische und die Naturidee ist noch sich selber unbekannt, nur uns offenbar (ebd. 27), also unbewusste Idee, der Geist erst ist für sich seiende, zu sich gekommene, bewusste Idee (ebd. 34). Insofern es von vornherein im Inhalt der logischen Idee und Naturidee auf dieses Bewusstwerden der Idee angelegt ist, ist die verwirklichte oder bewusste Idee, die Wahrheit der unbewussten Idee. In diesem specifisch Hegel'schen Sinne des Wortes, wonach Wahrheit die objektive (nicht subjektive) Uebereinstimmung eines Gegenstandes, Zustandes, einer Handlung oder Begebenheit mit ihrem Begriff bedeutet (Aesth. I 141), ist also die Idee die Wahrheit des Wirklichen; „alles Existirende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee, denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche" (ebd. 140, Log. III 236), und alle Abweichungen gehören in das Gebiet des Zufälligen (Log. III 238).

Die verwirklichte Idee im Gegensatz zur logischen ist hiernach die dem Weltprocess immanente Idee, wie sie sich in die konkreten äusserlichen Natur-Formen der Räumlichkeit und Zeitlichkeit und in die mit diesen Formen behafteten konkreten Punkte der materiellen Atome auseinanderlegt (Log. III 18), diese unorganischen Konkremente zu organischen Individuen verlebendigt und beseelt, und aus dem Empfindungs- und Triebleben der Seele den Geist entbindet (Aesth. III 194—195). Diese verwirklichte, immanente Idee ist also ihrem Inhalt nach in die Raum- und Zeitform entfaltet, welche ebenso eine objektiv oder absolut für sich selbst ohne Subjektivität seiende Aeusserlichkeit repräsentirt (Log. III 353), wie die konkreten dynamischen Atompunkte der Materie ausser unserm Geiste bestehen, uns Widerstand leisten und sich gegen sich selbst auseinanderhalten (Encycl. III 15); dagegen ist die rein logische (transcendente) Idee nicht nur als absolutes Subjekt und logisches Formalprincip eine ihrem Wesen nach „ewige Idee" zu nennen (Encycl. III 9, 20, 22), sondern auch ihrem Inhalt nach frei von den Formen des natürlichen Aussereinanderseins und auf rein logische Formen beschränkt (Log. III 18, 247).

In der Lebendigkeit und Beseelung der organischen Natur kommt die Immanenz der Idee für uns am sichtbarsten zur Erscheinung, wird sie uns sinnlich objektiv; wir erkennen unmittelbar in der lebendigen Beseelung der organischen Individuen die ihnen immanente Idealität, als etwas unabhängig von unserer Reflexion Vorhandenes im Sinne eines (erkenntnisstheoretisch-transcendenten) objektiven Idealismus (Aesth. III 157). Für unsre Anschauung ist erst das Lebendige die Idee (ebd. 152), weil erst das Lebendige in seiner Beseeltheit uns die objektive Immanenz der Idee objektiv veranschaulicht; „die unmittelbare Idee ist das Leben" (Log. III 245), die Objektivität des Lebendigen ist Organismus (ebd. 251), und darum das lebendige Individuum die Wirklichkeit der Idee (ebd. 259), wobei allerdings unter dem Lebensprocess der Individuen auch ihre seelischen Beziehungen unter einander und speciell ihr Leben im instinktiven Dienste der Gattung mitbefasst werden müssen (ebd. 248).

Aber die lebendige Beseelung der Individuen ist doch nur die nächste „unmittelbare“ Manifestation der Idee, da ihr Inhalt an dem allein wahren Maassstabe des Geistes gemessen ein beschränkter bleibt; die Entfaltung des Geistes aus der seelischen Innerlichkeit ist das Höhere gegen dieselbe und zeigt selbst wieder die Idee auf um so höherer Objektivationsstufe, je mehr sich der geistige Inhalt von den beschränkten Interessen der Sinnlichkeit, des Gemüths oder Verstandes zur Sphäre des absoluten Geistes erhebt (Aesth. III 195). Das Reich des Schönen geht also so weit, wie die Immanenz der Idee, und es ist ein unhaltbarer Rigorismus, das Reich der schönen Kunst auf das Reich des absoluten Geistes beschränken zu wollen, wie Hegel in der oben angeführten Stelle (Aesth. III 121) thut; er selbst sieht sich an andern Stellen genöthigt, auch der Darstellung des Geistes in seinen endlichen Leiden und Freuden ihren Platz in der Kunst einzuräumen (Aesth. II 129), ja sogar die Verwendbarkeit des Unorganischen vermittelst einer geliehenen Beseeltheit anzuerkennen (ebd. III 194). Insofern die Kunst uns Gestalten vorführt, muss sie es allerdings „zu einem ihrer Hauptsätze machen, dass die Lebendigkeit“ (oder „lebendige Individualität“) „nothwendig in ihrer Entwickelung zur Gestalt des Menschen fortzugehen habe, als der einzig für den Geist angemessenen sinnlichen Erscheinung“ (ebd. 99, 197).

Erst im Menschen schreitet die Konkretion der Idee von der lebendigen Individualität zur geistigen Persönlichkeit fort, von welcher in der Sphäre der logischen Idee nur erst der Begriff, noch nicht die Verwirklichung enthalten ist (Log. III 349, 352); erst im Menschen wird die sonst überall unbewusste Immanenz der absoluten Idee in’s Bewusstsein erhoben und damit die Stufe des absoluten Geistes erklommen, auf welcher sich trotz der Endlichkeit des persönlichen Geistes die wesentliche Identität desselben mit dem unendlichen (unbewussten) Geist theoretisch und praktisch (als Philosophie und Religion) verwirklicht (Aesth. III 120, 128—130). Im endlichen Geist behandelt das theoretische Geistesleben die dem Ich gegenüberstehende Erscheinungswelt als etwas positiv Gegebenes, dessen Wahrheit receptiv erkannt worden, während das praktische Geistesleben eben dieselbe Erscheinungswelt als ein zwar empirisch Wirkliches aber ideell Unwirkliches oder Nichtiges behandelt (Fichte), das erst nach dem subjektiven Willen und der ihm immanenten Idee des Guten gemodelt werden soll (Log. III 273—274, 320); im absoluten Geist enthüllt sich die absolute Idee als Einheit der theoretischen Idee des Wahren und der praktischen Idee des Guten (ebd. 325—327), oder als höhere Einheit der natürlichen und sittlichen Weltordnung, welche beide nur die auf einander angelegten Seiten der absoluten teleologischen Weltordnung bilden.

Der Inhalt der Idee ist durch den Zweck bestimmt, aber nicht etwa durch eine äussere, von einem ausserweltlichen Verstande den Dingen aufgehefteten Zweckbeziehung, welche schon von Kant mit Recht verworfen ist (Log. III 213) und welche in der That noch unter dem die Welt wenigstens als selbstgenügsame Totalität hinstellenden Mechanismus stehen würde (ebd. 211), — sondern durch einen inneren,

immanenten Zweck, in welchem schon Kant den Begriff des Lebens, die Idee, positiv aufgeschlossen hat (ebd. 213). Die innere, immanente Teleologie ist die Wahrheit des einseitigen Mechanismus und der äusseren Zweckmässigkeit (ebd. 210, 212); sie ist „nicht ein [subjektiv] reflektirendes Urtheilen, das die äusseren Objekte nur nach einer Einheit betrachtet, als ob ein Verstand sie zum Behuf unsres Erkenntnissvermögens gegeben hätte, sondern sie ist das an und für sich seiende Wahre, das objektiv ur-theilt“ (d. h. sich specificirt und dirimirt) „und die äusserliche Objektivität absolut bestimmt“ (ebd. 216). Der Mechanismus, unter welchen Begriff auch der Chemismus fällt (ebd. 210), gilt zunächst für eine den Dingen ganz äusserlich aufgepfropfte Ordnung (ebd. 186, 190), ist aber in Wahrheit als die den realen Dingen immanente ideelle Ordnung Gesetz (ebd. 194, 198), und die gesetzmässige Naturordnung des Weltsystems, welche zunächst für eine äusserlich eingepflanzte Zweckmässigkeit gehalten wird, erweist sich genauer betrachtet als ideell bestimmt durch den immanenten Zweck des Weltsystems, in welchem Ende und Anfang, Folge und Grund in die Einheit der Idee zusammengehen (ebd. 228, 235). „Der Zweck erhält sich nicht ausserhalb des mechanischen Processes, sondern erhält sich in demselben und ist dessen Bestimmung“ (ebd. 226); der Mechanismus der gesetzmässigen Naturordnung ist als ein durch den Zweck ideell Bestimmtes dessen Mittel (ebd. 221), und ist als solches unentbehrlich, da der Zweck ohne die Beziehung auf ein Mittel nicht Zweck wäre. Aber das Mittel ist dem Zweck nicht etwas äusserliches, Fremdes, es ist vielmehr als dasjenige, wodurch der Zweck sich selbst realisirt, nur ein vom Zweck selbst Gesetztes, in welchem der Zweck, da er die Wahrheit des Mittels ist, nur mit sich selbst zusammengeht (ebd. 227).

„Der Zweck ist in ihm selbst der Trieb seiner Realisirung“ (ebd. 220). Der bloss vorgestellte, nicht ausgeführte Zweck wäre noch kein Zweck, sondern nur sozusagen Velleität eines Zweckes; erst der ausgeführte oder verwirklichte Zweck ist der wirkliche Zweck in der Einheit seiner drei Momente (ebd. 224—225). Der Zweck kann deshalb auch als die sich selbst sollicitirende Kraft bezeichnet werden (ebd. 218); indem dem Triebe zur Realisirung die Kraft der Realisirung entspricht, thut er doch den Objekten nur ebenso scheinbar Gewalt an, wie er ihnen nur scheinbar durch List beikommt (ebd. 225—226), da er in Wahrheit das immanent Bestimmende des ganzen Processes, also den Objekten und ihrer Beschaffenheit sowenig etwas Aeusserliches, Fremdes ist wie den Gesetzen ihres Mechanismus. Indem Hegel dem Zweck ohne Weiteres Realisirungstrieb und Realisirungskraft zuschreibt, schiesst er das dynamische Willensmoment, das in seinem Panlogismus streng genommen keinen Platz hat, ebenso aus der Pistole, wie Schopenhauer das Moment idealer Vernünftigkeit, das in seinem blinden Panthelismus streng genommen keinen Platz hat, mit einem Taschenspielerstreich einführt, indem er die unzeitlichen Willensakte des absoluten Willens mit den Platonischen Ideen gleichsetzt. Es ist daraus zu ersehen, dass beide Momente gleich unentbehrlich sind, dass die Idee mit ihrer absoluten teleologischen Weltordnung

blosse unwirkliche Idee bleiben würde, wenn nicht der Wille hinzukäme, um sie zu realisiren, und dass der Wille oder das Vermögen der Realisirung doch nichts zu realisiren haben würde, wenn er nicht die Idee als realisirbaren Inhalt vorfände. Versteht man aber unter Zweck bereits den Zweck, dessen Realisirung durch die Einheit der Idee mit dem Willen sichergestellt ist, dann hat Hegel Recht, den Zweck „überhaupt als das Vernünftige in seiner Existenz zu nehmen“ (ebd. 218); denn wenn der Inhalt der Idee durch und durch teleologisch bestimmt ist, und der Wille das dem Inhalt der Idee Existenz Verleihende ist, so ist in der That das Vernünftige in der Existenz nirgend anders zu suchen und zu finden als in dem vom Willen realisirten Zweck oder teleologischen Inhalt der Idee.

Im Einzelnen stellt die immanente Zweckmässigkeit sich zunächst als Lebendigkeit, Beseelung des Individuums dar, welche die ganze äussere Erscheinung in ihrer Mannichfaltigkeit und der wechselbezüglichen Zusammengehörigkeit der verschiedenen Theile und besonderen Seiten mit einer von innen heraus wirkenden Nothwendigkeit bestimmt, die deshalb nach aussen hin als Freiheit erscheint (Aesth. I 146, 157); alsdann fällt auch das Hervorgehen des endlichen Geistes aus der Beseeltheit und des absoluten Geistes aus dem endlichen Geist unter das „Vernünftige in seiner Existenz“ d. h. die teleologische Weltordnung, da im Erkenntnisszweck und im sittlichen Zweck die objektiven Zwecke zu subjektiven gesetzt werden, oder die unbewussten Zwecke in die Potenz des Bewusstseins erhoben werden. Aber was der Zweck des Weltprocesses in seiner Totalität sei, das bleibt bei Hegel im Unklaren; denn dass es nur auf die Selbstbespiegelung der an sich unbewussten Idee im menschlichen Bewusstsein abgesehen sei, das wäre doch nur vom Standpunkt eines eudämonologischen Optimismus aus annehmbar, dem Hegel selbst so fern als möglich steht, oder aber vom Standpunkte einer stoischen Ataraxie, — und doch müsste von letzterem aus das Zusichselberkommen der Idee mindestens für eine ebenso gleichgültige Angelegenheit erklärt werden wie alles Uebrige. Glücklicherweise kommt diese Frage direkt in der Aesthetik nicht zur Geltung, weil die sinnliche Anschauung mit ihrem Blick über das Einzelne nicht hinausreicht zur Ueberschau über die Totalität des Weltprocesses; wohl aber kann die Positivität oder Negativität des Weltzwecks indirekt von Einfluss auf einzelne Gebiete der Aesthetik werden, insofern eine kosmotragische Weltanschauung dem Tragischen und Humoristischen auch im beschränkten Raum der sinnlichen Erscheinung eine ganz andre Bedeutung wird beimessen müssen, als ein behaglicher und selbstzufriedener Optimismus oder als ein vornehmes Verweilen auf den reinen Aether-Höhen des absoluten Geistes ohne Sinn und Herz für alle Noth und Qual des Lebens.

Erkennt doch Hegel selber in einem fast zu weit gehenden Zugeständniss an die Gefühlsästhetik an, dass „der Geist an und für sich als Geist nicht unmittelbar Gegenstand der Kunst“ ist, dass er vielmehr, um empfunden und angeschaut werden zu können, erst in seine Innigkeit als Gemüth oder Empfindung eingekehrt sein muss

(Aesth. II 149). Damit ist aber auch zugestanden, dass der absolute Geist nur in seinen Gefühlsreflexen, d. h. in seinem Widerschein im endlichen Geist Gegenstand des Schönen und der Kunst werden kann, also von ästhetischem Gesichtspunkt aus keinenfalls das Recht hat, sich über die Leiden und Seligkeiten des Gefühls vornehm zu überheben. Wenn der Schmerz die zur Natur des Geistes gehörende Selbstentzweiung, oder der Widerspruch in seiner Existenz ist, so ist es doch ein schlechter Trost, dass der Geist die abstrakte Freiheit hat, sich selbst als Einheit der entzweiten Momente zu behaupten und zu erhalten (Encycl. I 25—26); jedenfalls verliert dieser Trost spätestens da seinen Werth, wo der Schmerz auf irgend eine Art tödtlich wird, also dem Geiste die Kraft und Freiheit der Selbstbehauptung raubt.

In der teleologischen Entfaltung oder dem teleologischen Sich-Auslegen gewinnt das Absolute eine durch die Thätigkeit des Zweckes gesetzte Objektivität, während es vor diesem Sich-Auslegen als blosses Subjekt zu denken ist (Log. III 241), nämlich als Subjekt des absoluten Denkens oder der übersinnlichen intellektuellen Anschauung (ebd. 332, 50), deren Objekt oder Inhalt die teleologisch entfaltete Idee ist. Das Absolute als blosses Subjekt und formales Princip der Selbstentfaltung der Idee ist nur erst der Anfang oder das Absolute an sich oder der Begriff des Absoluten; das wahre Absolute oder das Absolute in seiner Vollendung ist das Absolute als sein eigenes Resultat, d. h. als Einheit des formalen Princips mit dem entfalteten Inhalt oder als Einheit des Subjekts mit dem Objekt oder als absolutes Subjekt-Objekt (Log. II 189, 193, 195, III 34, 241). Subjekt und Objekt durchdringen sich im Absoluten in jedem Punkte, wie Nordpol und Südpol in jedem Punkte des Magneten, und sind darin in untrennbarer Einheit, obwohl begrifflich zu scheidende Momente. Die Idee ist die wahre, volle und aktuelle Idee erst als diese Einheit des formalen sich auslegenden Ideal-Princips, der aktuellen Funktion des Sich-Auslegens oder der intellektuellen Anschauungsthätigkeit, und des teleologisch entfalteten Inhalts oder absoluten Objekts; diess zu betonen ist Hegel im vollen Recht, und er wird nur darum oft missverstanden, weil er einerseits die intellektuelle Anschauungsthätigkeit und das Subjekt derselben, oder das absolute Denken und das formale Idealprincip, unter der allerdings irreleitenden Bezeichnung des sich selbst bewegenden Begriffs in Eins zusammenfasst, und andrerseits die Objektivität des Inhalts der Idee unter den Begriff der Realität subsumirt. Demgemäss definirt er auch die Idee als die Einheit des Begriffs mit seiner Objektivität oder Realität, womit nichts andres gesagt ist als mit Schelling's absolutem Subjekt-Objekt.

Dass der Begriff selbst das absolute Subjekt, und das absolute Denken seine Selbstbewegung sei, ist ein Grundirrthum des Hegel'schen Panlogismus, der daher rührt, dass die Willensfunktion im Absoluten von der Anschauungsfunktion und in Folge dessen auch das logische ideale Formalprincip nicht als Attribut des absoluten Subjekts von diesem selbst begrifflich unterschieden wird. Erfolgt diese nothwendige Berichtigung, so hört die Berechtigung dieser Bezeichnung

des Idealprincips als Begriffs von selbst auf, und damit auch die Möglichkeit der Missverständnisse, welche sich an den Ausdruck „Begriff" knüpfen, als ob darunter ein subjektiver Abstraktionsbegriff oder ein diskursiver Reflexionsbegriff zu verstehen sei. Bei Hegel ist vielmehr mit Begriff das gemeint, was überall sonst Idee genannt wird, das Subjekt und Princip der intellektuellen Anschauung, welches seinen Inhalt aus sich hervorbringt, und sich dadurch mit Nothwendigkeit zur Idee im vollständigen Sinne des Wortes vollendet. Der Begriff ist bei Hegel, wie bei Andern die Idee, die Einheit des Allgemeinen, Besondern und Einzelnen (Log. III 51), oder der Gattung, der specifischen Differenz und der Individualität (ebd. 22), also nicht ein abstrakt Allgemeines, wie man sonst darunter versteht, auch nicht bloss eine Combination von Abstraktionen, sondern selbst schon ein konkret Allgemeines, d. h. eine einheitliche Totalität von Bestimmungen, welche erst durch Versenkung in die von der Abstraktion verschmähte Einzelheit sich selbst in ihrer Tiefe erfasst (ebd. 60). Das konkret-Allgemeine ist aber nicht nur die alle unter sie fallenden Besonderheiten und Einzelheiten einheitlich umfassende Totalität oder Gesammtanschauung (ebd. 43—45, 50), sondern es ist auch die schöpferische Macht, die das konkrete Einzelne hervorbringt, indem es sich in die Vielheit desselben gliedert (ebd. 42), das Wesen, das die eigene positive Natur desselben bestimmt (ebd. 39), und die Seele, die ihm innewohnt (ebd. 38). So als Begriff, der sich bereits objektiv bestimmt hat, fällt er zusammen mit dem eigenen immanenten Charakter, sowohl als Gattungscharakter wie als Individualcharakter (ebd. 41); es wird also hier der Charakter mit dem Begriff oder der Idee identificirt, wie bei Schopenhauer die Idee mit dem Charakter, eine Parallele zu dem oben erwähnten Verhalten beider Philosophen zu den Begriffen Idee und Willensakt. Man sieht hieraus, dass die Hegel'sche Bedeutung des Begriffs weit hinausgeht über den Kant'schen Sinn des Vernunftbegriffes, welcher doch nur der subjektive Bewusstseinsrepräsentant der Idee ist, während bei Hegel der Begriff, sobald er sich entfaltet, auch sofort zur Idee selbst wird.

Uebrigens wird die Bezeichnung der sich erst entfaltenden Idee als Begriff für Hegel selbst verhängnissvoll, indem sie auch ihn gelegentlich zur Vermengung des Ideebegriffs mit dem abstrakten Begriff verleitet. Diess geschieht erstens bei dem Anfang der Erörterung des Begriffs, wo die subjektive Seite der Idee, oder der Begriff als absolutes Subjekt der intellektuellen Anschauungsfunktion, wegen seiner noch unentfalteten inhaltlichen Leerheit mit dem der Sache äusserlichen Abstraktions- und Reflexionsbegriff des bewussten subjektiven Denkens verwechselt wird (ebd. 32—33, Aesth. I 138), und zweitens beim Ausgang der Entfaltung, wo das Versenken des konkret Allgemeinen in die Tiefe der Einzelheit als ein Aussersich-Gerathen, ein sich Verlieren des Begriffes als Begriffes und Eintreten desselben in die Wirklichkeit behandelt wird (Log. III 51, 63). Wie im ersteren Falle der Ausdruck Subjektivität von dem absoluten (unbewussten) in den menschlichen (bewussten) Sinn des Worts hinüberschillert, so sinkt im letzteren Falle die das Einzelnste umspannende intellektuelle Anschauung in den

abstrakten Begriff des menschlichen Bewusstseins zurück, dem allerdings das einzelne Dieses unerreichbar bleibt.

Nur darum, weil bei Hegel auch der Idee noch ein gewisser Rest von abstrakter Unbestimmtheit von ihrem Ursprung aus dem Begriffe her anhaftet, nur darum bleibt überhaupt neben der Bestimmtheit des Naturwirklichen durch die Idee noch ein irrationeller Spielraum für das Zufällige, nur darum kann die Rede sein von einer Art von Realität, die „blosse“ Erscheinung ohne Wahrheit, oder eine unvollständig dem Begriff unterworfene, nicht vollkommen von der Idee durchgearbeitete Erscheinung sein soll (ebd. 238, 239), während es sich doch thatsächlich nur um unvollständige Bewältigung der niederen Objektivationsstufen der Idee durch die höhern handeln kann. Obwohl Hegel ein unbestimmtes Ideal verwirft und ein bestimmtes konkretes Ideal fordert, so meint er damit doch nicht ein absolut-konkretes der in sich einzigen Individualität, sondern das Ideal behält ihm einen gattungsmässigen generellen Charakter, ähnlich demjenigen, auf welchen die Plastik durch die Abstraktheit ihrer Formengebung angewiesen ist. Die falsche Scheu, dass der „Begriff“ beim Eintritt in das absolut Konkrete ausser sich geräth oder den Verlust seiner selbst erleidet (ebd. 51, 63) und die falsche Reminiscenz beim „Begriff“ oder der Idee an den abstrakten Verstandes- und Reflexionsbegriff wirken mit der Hegel'schen Ueberschätzung der Plastik zusammen, um seinem ästhetischen Ideal trotz des principiell ergriffenen konkreten Idealismus einen unabgestreiften Rest genereller Unbestimmtheit und Abstraktheit zu belassen, den selbst die immer mehr dem Konkreten zudrängende Hegel'sche Schule noch nicht ganz abzustreifen vermocht hat. So kommt es, dass die Gegner des ästhetischen Idealismus den gattungsmässigen Charakter des Schönen für einen unabtrennbaren Zug des ästhetischen Idealismus halten, während derselbe nichts ist als ein im konkreten Idealismus stehen gebliebener letzter Rest des abstrakten.

Fast noch mehr Missverständnisse als an den Ausdruck Begriff knüpfen sich in Bezug auf die Hegel'sche Definition der Idee an den andern Ausdruck „Objektivität“, zumal er denselben häufig durch „Realität“ ersetzt und demgemäss die Idee als Einheit des Begriffs mit seiner Realität definirt (Aesth. I 135). Beide Worte, Objektivität und Realität, sollen hier nichts Verschiedenes bedeuten, sondern Objektivität bezeichnet nur genauer diejenige specifische Art von Realität, welche hier gemeint ist (Log. III 240). Das Wort Realität wird von Hegel gemissbraucht zur Bezeichnung der Bestimmtheit des Seins im Gegensatz zu einem noch unbestimmten Sein (Log. III 240, 66, 173—174); die Unterarten dieser Realität sind nach Hegel: Dasein (in der logischen Sphäre des Seins), Existenz (in der logischen Sphäre des Wesens), Objektivität (in der logischen Sphäre des Begriffs) (ebd. 172, 176—177), und eigentliche Realität (in der ausserlogischen Sphäre der Natur und des Geistes). Die logischen Kategorien des Daseins und der Existenz sind nicht mehr gemeint unter der Realität, die der Begriff sich selbst giebt, wie die ausserlogische Realität noch nicht gemeint ist; die ersteren Arten der Realität, welche den logischen Sphären des Seins und des Wesens zukommen, sind in dem Begriff aufgehoben

und verschwunden*), und es ist seine Sache, eine neue, ihm adäquate Form der Realität (d. h. der Bestimmtheit) in und aus sich zu bilden (Log. III 25), welches eben, wie gezeigt, die Objektivität ist. Noch weniger darf diejenige Art von Realität, welche der Begriff sich giebt, um sich zur Idee zu vervollständigen, mit der äusseren Wirklichkeit des natürlichen und geistigen Lebens verwechselt werden, sondern die Objektivität des Begriffes bleibt in die Form des Begriffes eingeschlossen (ebd. 246) und bildet mit ihm vereinigt erst die Idee, welche als die dem Wirklichen immanente Idee die „Wahrheit des Wirklichen“ ist. Der Begriff verhält sich zur Idee nach Hegel wie der Keim zum ausgewachsenen Individuum (ebd. 259, 261), oder wie das Bestimmtsein eines Dreiecks durch zwei Seiten und den eingeschlossenen Winkel zu der ausgeführten Figur des Dreiecks (ebd. 290), 309); die bei letzterer hinzukommenden „übrigen zwei Winkel und die dritte Seite ist der Ueberfluss der Realität über die Bestimmtheit des Begriffs“ (309).

Wenn man, wie billig, den Ausdruck Realität für die eigentliche Realität der Natur und des Geistes aufspart, so bleibt zwar Hegel's Satz bestehen, dass die aktuelle Idee die Einheit des formalen Idealprincips mit seiner inhaltlich entfalteten Objektivität ist, aber es wird dann ebenso unstatthaft, diese Objektivität unter „Realität“ zu subsumiren, wie das formale Idealprincip „Begriff“ zu nennen.

Der subjektive Bewusstseinsrepräsentant dieser eigentlichen Realität oder Naturwirklichkeit ist die sinnliche Anschauung, welcher deshalb ebenfalls Realität in einem besonderen Sinne zugeschrieben wird und welche als das Reale gegen den Begriff geltend gemacht wird (ebd. 19); dem gegenüber ist daran zu erinnern, dass das subjektive Denken erst durch die Abstraktion, d. h. das Auf-die-Seite-Stellen des sinnlichen Stoffs oder der Materie der Empfindung von der blossen Erscheinung auf das Wesentliche vordringt, welches die Wahrheit der Erscheinung ist und sich dem Bewusstsein nur als Gedachtes darstellt (ebd. 20). Diejenige Objektivität, welche der Begriff aus sich erzeugen soll, um zur Idee zu werden, kann also nicht durch Rückfall in die fertig vorgefundene Realität der sinnlichen Anschauung (im Gegensatz zum Begriff) ersetzt werden, wenn man an der Möglichkeit, sie auf andre Weise zu gewinnen, verzweifelt (ebd. 25—26), wie diess z. B. Feuerbach passirt ist. Und doch liegt in jenem Rückfall aus dem Hegel'schen Panlogismus in platten Sensualismus ein Körnchen Wahrheit, nämlich die Unbefriedigtheit mit einer bloss vom Begriff erzeugten, bloss von der Idee aus sich entlassenen Pseudorealität, und die instinktive Ahnung, dass grade die Derbheit der sinnlichen Anschauung Zeugniss ablegt von einer unabhängig vom Bewusstsein existirenden eigentlichen Realität, die eines Willens neben ihrem immanenten idealen Inhalt bedarf, um wirklich, d. h. wirkungsfähig zu sein. Hier aber, wo wir es nur mit der Idee, als der dem Wirklichen immanenten, zu thun haben, genügt die Anerkennung, dass die Objektivität des von

*) Diese Behauptungen zu prüfen, würde hier zu weit führen, doch schien es nöthig, sie zum Verständniss des Zusammenhanges anzuführen.

dem formalen Idealprincipe entfalteten idealen Inhalts vor und jenseits derjenigen abgeleiteten Objektivität und Realität steht, welche die bewusste sinnliche Anschauung durch das Afficirtwerden der Sinnlichkeit von äusseren Realitäten her gezwungen producirt.

Das Sich-Auslegen oder Sich-Entfalten des formalen Idealprincips zu dem inhaltlichen Reichthum (Log. III 37) der aktuellen Idee, welches Hegel auch das Sich-selbst-Setzen des Absoluten nennt (Log. II 218), erfolgt mit absoluter Nothwendigkeit in der Selbstbestimmung (ebd. 218); diese absolute Nothwendigkeit aber ist die logische Nothwendigkeit, denn die Idee ist das Vernünftige (Log. III 237), und die Selbstbewegung des Begriffs ist die Darstellung des Logischen oder der Vernunft. „Geist und Vernunft stehen zu einander in einem solchen Verhältniss wie Körper und Schwere, wie Wille und Freiheit; die Vernunft bildet die substantielle Natur des Geistes; sie ist nur ein andrer Ausdruck für die Wahrheit oder die Idee, welche das Wesen des Geistes ausmacht" (Encycl. III 45). Wir können sagen: die Idee nach ihrer formellen Seite und als bestimmendes Formalprincip für das Sich-Auslegen des Inhalts ist Vernunft; denn aller Inhalt kann „nur durch die vernünftige Form vernünftig sein" (Log. III 119). Damit aber aus dem logischen Formalprincip der Idee ein aktueller Ideengehalt sich entfalte, dazu bedarf es, wie Hegel ganz richtig erkennt, eines negativen Moments, einer das Logische von sich abstossenden und dadurch zur logischen Reaktion reizenden Negativität, d. h. eines Antilogischen; ohne dieses ist insbesondere die teleologische Entfaltung unmöglich (Log. III 218).

In andern Systemen (Böhme, Schelling) spielt diese Rolle der Wille, als ein ausserhalb der Vernunft Stehendes, an und für sich Vernunftloses, am Maassstab der Vernunft bemessen aber sich widervernünftig Gebahrendes; bei Hegel, wo die Vernunft oder Idee alles sein soll und für ein Ausserlogisches keinen Platz lässt, muss das Antilogische innerhalb des Logischen gesucht werden. So kommt es, dass diejenigen Systeme, welche Wille und Vernunft als koordinirte Attribute des absoluten Subjekts anerkennen, logische Systeme im gewöhnlichen Sinne des Wortes sein und bleiben können, wogegen der Panlogismus sich genöthigt sieht, ein dialektisches System zu werden, um nur überhaupt die Platonische Ideenwelt aus ihrer starren Ruhe in den Fluss der Bewegung zu bringen. Bei den Systemen der ersten Art besteht die Thätigkeit der Vernunft in der logischen Reaktion auf die Unvernünftigkeit des aktuellen Willens, stützt sich also darauf, dass das Widerspruchsvolle nicht sein solle; im Panlogismus hingegen besteht die Thätigkeit der Vernunft darin, den Widerspruch erst selbst zu setzen und dann die Vereinigung der Widersprechenden zu vollziehen.

Streift man den widerspruchsvollen, antilogischen Charakter von Hegel's Dialektik ab, so bleibt, da die logische Geltung des Satzes vom Widerspruch doch einmal aufgehoben sein soll, für die Definition der Vernunft nichts übrig, als die Einheit des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen (Log. III 162, 119—120), oder die Einheit des Begriffs mit seiner Objektivität (ebd. 237) zu sein, wie es der Begriff oder die

Idee ohnehin ist. Diese Einheit nennt Hegel den „Schluss“, wie er das Sich-Auslegen des „Begriffes“ oder das Sich-Bestimmen desselben zu bestimmtem Inhalt das Ur-Theilen nennt (ebd. 65, 66, 173); Urtheil und Schluss bekommen also hier eine ganz andre objektive Bedeutung, welche aber doch „die Wahrheit“ oder den eigentlich logischen Gehalt dessen ausmachen soll, was wir im subjektiven diskursiven Denken Urtheil und Schluss zu nennen pflegen (ebd. 169—170). Nur in dieser abweichenden objektiven Bedeutung des Wortes ist es zu verstehen, wenn Hegel sagt, dass alles Vernünftige ein Schluss sei (ebd. 119). Aber ohne das dialektische Moment des immanenten Widerspruchs wäre diese Einheit des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen doch unfähig, aus ihrem leeren und hohlen Formalismus auch nur den Schein eines Processes zu erzeugen, denn die unbestreitbare Wahrheit, dass das „konkret Allgemeine“ oder die aus dem logischen Formalprincip entfaltete einheitliche Totalität der Idee auch den ganzen Reichthum des Besonderen und Einzelnen, sei es explicite, sei es implicite in sich schliesse, könnte höchstens das Selbstgenügen der Idee aber nicht dessen Gegentheil: den Stachel der Veränderung, verständlich machen. Deshalb sind alle Versuche, die Hegel'sche Dialektik von ihrer antilogischen Natur zu befreien, von vornherein mit Unfruchtbarkeit geschlagen, weil sie den Stimulus des Processes wegwerfen, ohne den aus der Ruhe des ewigen Verhältnisses nicht herauszukommen ist.

Nimmt man hingegen den ausserlogischen Willen als negatives Moment für den Entfaltungsprocess des logischen Formalprincips zur Idee an, so tritt die von Hegel bekämpfte Negation des Antilogischen als logische Reaktion in erste Reihe, welche sofort mit logischer Nothwendigkeit zur teleologischen Entfaltung führt; dann ist also der Satz vom Widerspruch das Vernünftige, das für den Inhalt bestimmend wird und die Einheit von Subjekt und Objekt oder Begriff und Objektivität tritt als ein selbstverständlicher Nebenumstand in den Hintergrund. Dann ist aber auch die einzige Entfaltung der Idee, zu der es auf diesem Wege kommen kann, die Entfaltung in Raum und Zeit, wie die dem realen Weltprocess immanente Idee sie thatsächlich besitzt, und die bloss logische Entfaltung der Idee in ihrem reinen Ansichsein vor ihrer Entlassung zur Natur entbehrt dann jedes Stimulus und ist als ein transcendenter Auswuchs der abstrakt logischen Phantasie Hegel's vom konkreten Idealismus abzuschneiden.

Hegel polemisirt mit Recht gegen die Kant'sche Auffassung der Idee, wonach dieselbe der Erscheinung gegenüber transcendent, ein jenseits liegendes unerreichbares Ziel steter Annäherung sei (Log. III 237, 238); aber der entgegengesetzte Standpunkt hat bei ihm selbst nur Giltigkeit für die in Raum und Zeit entfaltete Idee, noch nicht für die in den dialektischen Kreisen logischer Kategorien sich bewegende Idee, welche in die Sphäre des noch nicht wirklichen Begriffs eingeschlossen bleibt (ebd. 246, 352) und es nur mit abstrakten Wesenheiten zu thun hat (ebd. 244). Die logischen Kategorien des Lebens, des Erkennens, des Geistes, der Persönlichkeit u. s. w. sind nur schattenhafte Abstraktionen von dem Leben, Erkennen, Geist und

Persönlichkeit selbst (ebd. 245, 246, 272, 194; Encycl. III 14), welche Räumlichkeit und Zeitlichkeit theils unmittelbar einschliessen, theils zur unentbehrlichen Voraussetzung und Vermittelung haben. Die logischen Kategorien sind nur dann dem Wirklichen schlechthin immanent ohne transcendenten Rest, wenn sie keine logisch-dialektische Selbstbewegung für sich haben, sondern ihr einziger Process der reale Weltprocess ist; die ewigen Verhältnisse der logischen Kategorien untereinander mögen immerhin vom subjektiven bewussten Denken in eine diskursive logische Entwickelung auseinandergezogen werden, wenn dieses Denken sich dabei nur seiner Subjektivität bewusst bleibt und nicht in den Wahn verfällt, den objektiven Process des absoluten Denkens damit belauscht zu haben. Wenn so das Sich-Auslegen der absoluten Idee lediglich als die raumzeitliche Entfaltung zur Weltwirklichkeit und als die raumzeitliche Wandelung des realen Weltinhalts verstanden wird, dann erst wird die Idee zur absolut-konkreten und dann erst wird sie geeignet, einen ästhetischen Idealismus zu begründen; denn dann verschwindet jener Unterschied zwischen logischer Idee und immanenter Natur- und Geistesidee, mit welchem Hegel seine Aesthetik beginnen muss (Aesth. I 120).

Nachdem wir die Hegel'sche Idee hinlänglich erörtert, gehen wir dazu über, zu zeigen, wie die Idee Princip des Schönen wird. Das Schöne ist nach Hegel die Idee, insofern ihre Einheit (als Subjekt-Objekt) unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist (Aesth. I 148); oder kürzer, das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee (ebd. 141). Wenn Hegel zu dem Wort „Scheinen" das Wort „real" hinzusetzt, so will er damit dieses Scheinen nur unterscheiden von dem logischen Scheinen der Idee in sich selbst; doch scheint dieses Beiwort neben dem andern „sinnlich" überflüssig zu sein, da dieses selbst schon den fraglichen Unterschied ausspricht. Dagegen sagt Hegel nicht „Erscheinung" oder gar „reale Erscheinung", sondern „Scheinen", genauer „sinnliches Scheinen"; denn die reale objektiv gesetzte Erscheinung als solche ist an und für sich selber noch nicht schön, sondern nur schön für Anderes, d. h. für uns, für das die Schönheit auffassende Bewusstsein (ebd. 157), in welchem die objektiv-reale Erscheinung erst in eine subjektiv-ideale Erscheinung umgesetzt wird. Die letztere wiederum ist nicht schön, sofern sie auf die erstere als reale Existenz transcendental bezogen wird, sondern insofern sie mit Ueberspringung der ersteren auf die derselben immanente Idee bezogen wird. Dass das reale Ding, welches in uns die schöne subjektive Erscheinung hervorruft, real existirt, das ist grade das Gleichgiltige daran für den ästhetischen Eindruck; denn dieser hat es nur mit dem idealen Gehalt des Dinges zu thun, welcher uns aus der durch das Ding in uns hervorgerufenen Erscheinung entgegenscheint. „Die harte Rinde der Natur und der gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen als die Werke der Kunst" (ebd. 13).

Sofern jenes reale Ding ein lebendiges Naturwesen ist, so ist es keineswegs der schönen Erscheinung wegen producirt (ebd. 157), sondern zu den ganz realen Zwecken des Lebens, durch welche es den

äusseren Bedingungen des Lebens unterworfen und in den Kampf mit denselben hineingestellt ist; eben deshalb zeigt es die ihm immanente Idee nur im Kampf mit der unorganischen Natur und den niederen Stufen der organischen Naturidee realisirt, also mehr oder minder unvollkommen realisirt (ebd. 186—189). Die Naturschönheit ist also noch eine unvollkommene Art der Schönheit, nicht die wahre und höchste Art derselben (ebd. 4—5), aber sie ist trotz ihrer Unvollkommenheit doch eine Art der Schönheit, die in der Aesthetik um so weniger übergangen werden kann, als sie unentbehrlicher Durchgangspunkt zur Kunstschönheit ist.*) Denn grade aus der Unvollkommenheit des Naturschönen entspringt für den ästhetisch veranlagten Menschen die psychologische Nöthigung, zum Kunstschönen überzugehen (ebd. 192), d. h. solche objektiv-reale Dinge anzufertigen, welche zu keinem andern Zwecke producirt werden, als zu dem, eine subjektive Erscheinung in uns hervorzurufen, welche das vollkommene sinnliche Scheinen der Idee genannt werden kann. Der Schein ist dem Wesen wesentlich; die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene (Aesth. I 12). Während die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als Schein, sondern als das wahrhaft Wirkliche giebt, obschon sie das Wahrhafte hinter dem Sinnlichen versteckt und es durch dasselbe verunreinigt, giebt der ästhetische Schein sich nur als Schein, aber als einen durch sich hindurchleuchtenden, auf ein Geistiges und Uebersinnliches aus sich hinweisenden Schein (I 13). Was durch den ästhetischen Schein des Kunstwerks ausgedrückt wird, ist also eine nur geistig vorgestellte (nicht wirklich existirende) reale Erscheinung, welche die Idee in einer Weise versinnlicht, wie sie im Wirklichen nicht zu finden ist (III 243); das Kunstschöne ist ein ästhetischer Schein, der aus der Reinigung der objektiv-realen Erscheinung von allem der Idee nicht Entsprechenden hervorgeht (I 196), eine Zurückführung des äusserlichen Daseins in's Geistige, die aber immer noch die sinnliche Form lebendiger Individualität behält und nicht bis zur abstrakten Geistigkeit des Gedankens fortschreitet (I 92, 94, 197).

Diese durch die Kunst der Wirklichkeit enthobene und in den ästhetischen Schein gefasste Idee ist das Ideal; das ächte Ideal ist nicht abstraktes sondern konkretes Ideal (I 317), denn es „bleibt nicht beim Unbestimmten und bloss Innerlichen stehen, sondern muss in seiner Totalität auch bis zur bestimmten Anschaulichkeit des Aeusseren nach allen Seiten hin fortgehen“ (I 308), wie es der geistigen konkreten Individualität des Ideals gebührt (I 316). Die in den Idealen erscheinenden Geister sind „abgestorben dem unmittelbaren Dasein, abgeschieden von der Bedürftigkeit der natürlichen Existenz, befreit von den Banden der Abhängigkeit äusserer Einflüsse und aller der Verkehrungen und Verzerrungen, welche mit der Endlichkeit der Erscheinung zusammenhängen“ (I 197). Der idealen Kunstgestalt

*) Die von Hegel im Beginne der Aesthetik proklamirte Ausschliessung des Naturschönen aus der Aesthetik als reiner „Philosophie der Kunst“ (ebd. 3—4) ist nach dem Obigen von ihm selbst nicht ernst genommen worden.

„ist es mit der Noth, dem Zorn und Interesse in endlichen Kreisen und Zwecken kein letzter Ernst, und dieses positive Zurückgenommensein in sich bei der Negativität alles Besonderen giebt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille“ (I 199). Hiermit hat Hegel den ästhetischen Schein ebenso richtig charakterisirt, wie vorher die Unzulänglichkeit des Naturschönen; nur fehlt bei jenem die Ergänzung, dass durch den ästhetischen Schein auch nur ideale Gefühle, Nachempfindungen ohne Ernst und Realität, wachgerufen werden sollen, und zu dieser ist zu bemerken, dass das wirkliche Dasein des Schönen neben dem Naturschönen auch das Geschichtlichschöne umfasst, ebenso wie das Naturschöne nicht bloss Pflanzen und Thiere, sondern vor Allem die von Hegel viel zu wenig gewürdigte körperliche und die an dieser Stelle ganz übersehene geistige Natur des Menschen umspannt. Wenn übrigens Hegel die Kunst deshalb unter die Philosophie stellt, weil der ästhetische Schein, in dem sie ihr Leben hat, Täuschung sei und die Täuschung doch nicht für das rechte Mittel zu einem wahrhaften Endzweck gelten könne (I 7), so zeigt er sich von des Gedankens Blässe angekränkelt und verkennt entweder, dass eine Täuschung, die niemand täuschen will, keinen Vorwurf mehr verdient, oder dass der Endzweck der Kunst nicht ein theoretischer Erkenntnisszweck ist. Der ästhetische Schein ist kein trügerischer, sondern ein aufrichtiger Schein, und der Zweck der Kunst (wie der Religion) ist nicht Mehrung der Erkenntniss, sondern Anregung und Erholung des Gefühls, Andachtserregung (Encyclop. III).

Die formale Schönheit wird von Hegel keineswegs vergessen oder missachtet, aber er weist ihr einen untergeordneten Rang an. Mit Kant unterscheidet er Geschmack und Geist, von denen nur der letztere auf den Inhalt und in die Tiefe der Sache geht, während der erstere in seiner formellen Bedeutung auf die Oberfläche, um welche die Empfindungen herspielen, angewiesen ist und sich vor tieferen Wirkungen und leidenschaftlichen Bewegungen als vor einer ihm nicht recht geheuren Sphäre des Genius fürchtet (I 44—45). „Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt“ (I 122); „in der Kunst lässt sich der geistige Gehalt nicht von der Darstellungsweise abscheiden“ (III 13) und lässt Mangelhaftigkeit der Form auch auf Mangelhaftigkeit des Inhalts schliessen (I 94). Deshalb ist die formale Schönheit in der Kunst nicht als selbstständiges Moment berechtigt, sondern nur als Ausdrucksmittel eines geistigen Inhalts, in welchem der letztere sich selbst eine ihm angemessene Form giebt, und nur in diesem Sinne darf die formale Schönheit in der Lehre vom Kunstschönen behandelt werden (I 309—317). Breiteren Raum beansprucht sie schon in der Lehre vom Naturschönen, und deshalb benutzt Hegel diese Gelegenheit, um dasjenige über die formale Schönheit als solche zu sagen, was er über dieselbe zu sagen hat (I 169—180), d. h. zur Erörterung der Regelmässigkeit, Symmetrie, Gesetzmässigkeit, Harmonie, und der Reinheit der Sinnesempfindung. Besser wäre es allerdings gewesen, die Besprechung der formalen Schönheit der Behandlung sowohl des Naturschönen wie des Kunstschönen voran-

zuschicken, da sie doch in beiden nur dienstbares Werkzeug ist und ihre selbstständige Bedeutung eigentlich erst im Gebiete der selbst unfreien, dienenden Kunstschönheit, d. h. der Kunstindustrie, findet.

Jedenfalls ist es anzuerkennen, dass Hegel den ersten Versuch macht, die formale Schönheit dem ästhetischen Idealismus als aufgehobenes Moment einzugliedern und sie als eine nur scheinbar inhaltslose, in Wahrheit aber selbst schon ideebestimmte zu begreifen. In der für sich hervortretenden formalen Schönheit hat die Idee es noch nicht bis zu der Stufe einer selbstständigen geistigen Innerlichkeit oder individueller Seelenhaftigkeit gebracht, sondern ist noch ganz in die Aeusserlichkeit ergossen; in dieser Aeusserlichkeit aber erweist sie sich mächtig als herrschende Idealität der Form, als zusammenfassende ideelle Einheit in der Mannichfaltigkeit, als bestimmendes ideelles Gestaltungsprincip in der Ordnung und Gliederung der Einzelheiten (I 169—170). Lässt diese Auffassung in der Hegel'schen Durchführung noch viel zu wünschen übrig, so ist mit ihr doch der richtige Grundgedanke gegeben, um einerseits der formalen Schönheit in ihrer Abstraktion von allem schon specifisch seelischen Inhalt ihr Recht in der Aesthetik angedeihen zu lassen und andererseits doch das einheitliche Princip des ästhetischen Idealismus vor einem Zerfall in Dualismus zu wahren.

Was nun das Kunstschöne als die Verwirklichung des Ideals betrifft, so unterscheidet Hegel drei kunstgeschichtliche Hauptperioden, die symbolische, klassische und romantische, in welchen das Ideal erstrebt, erreicht und überschritten (I 103—104), oder, was dasselbe sagt: gesucht, gefunden und wieder aufgelöst wird (I 380). In der symbolischen Hauptkunstform ist der Ausdruck noch unvollkommen, weil die Idee noch unbestimmt, oder in nur abstrakter Bestimmtheit gefasst ist (I 98, 378—379), in der romantischen Kunstform wird der Ausdruck wieder unvollkommen, weil der geistige Inhalt sich in einer solchen Weise vertieft, verinnerlicht und erweitert hat, dass er in konkreter sinnlicher Anschauung keinen adäquaten Ausdruck mehr finden kann (I 100—102). Nur da, wo „die Geistigkeit, welche den Inhalt ausmacht, von der Art ist, dass sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken im Stande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen", nur da kann jene vollendete Uebereinstimmung von Idee und Gestalt entstehen (I 100), in welcher das Kunstschöne nach der Strenge seines Begriffs zu suchen ist (I 92), und deshalb nennen wir diese Kunstform, in welcher Idee und Ausdruck sich ohne Rest decken, die klassische. Die Grenze der klassischen Kunst ist die Grenze der Kunst überhaupt (I 100), deshalb ist die romantische Kunst „das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb des eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber" (I 102).

„Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft . . . Bei fortgehender Bildung tritt überhaupt in jedem Volke eine Zeit ein, in welcher die Kunst über sich selbst hinausweist" (I 132). „Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt

zu werden; es muss noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen hinauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um ächter Inhalt für die Kunst zu sein, wie diess z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist. Dagegen giebt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor Allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unsrer Religion und unsrer Vernunftbildung als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewusst zu sein" (I 14). Uns ist darum auch die wissenschaftliche Betrachtung der (vergangenen) Kunst viel mehr Bedürfniss als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich schon volle Befriedigung gewährte (I 16).

Dieses bei Hegel neu in die Welt tretende Urtheil über die Stellung der Kunst entspringt grade daraus, dass er von der Würde und Aufgabe der Kunst so hoch denkt, und alles der blossen Unterhaltung oder Vergnüglichkeit dienende gefällige Spiel als unfreie, dienende Kunst von seiner Betrachtung ausscheidet (I 10). Die Kunst soll uns, wie Religion und Philosophie „das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein bringen und aussprechen" (I 11), aber in konkret-sinnlicher Gestalt, und weil ihr diess nicht bei allen gelingen will, wird sie hinter die andern zurückgesetzt. Die Gerechtigkeit erfordert aber anzuerkennen, dass insoweit, als der Kunst ihre Aufgabe erreichbar bleibt, sie dieselbe mit einer intuitiven Lebendigkeit erfüllt, durch welche sie den Ausdrucksmitteln der Religion und Philisophie ebenso überlegen ist, als sie in dem Inhalt der ausdrückbaren Ideen zum Theil gegen dieselben zurücksteht. Deshalb ist es überhaupt müssig, über den Vorrang der drei zu streiten; es kommt nur darauf an, ihr Verhältniss in das rechte Licht zu setzen. Auch soweit Hegel's Ansichten berechtigt sind, ist doch zu bestreiten, dass die Auflösung der Kunst als solcher einen dialektischen Fortschritt zu einer höheren Sphäre bedeutet, und ist nur zuzugeben, dass sie einen Uebergang in ein anderes Gebiet der Bethätigung des Geistes darstellen könne.

Hegel's Ansicht von der Auflösung der Kunst wird nun folgendermaassen weiter begründet. Wenn die Kunst das Göttliche darstellen soll, so setzt sie bereits einen Bruch zwischen der sinnlichen und übersinnlichen Welt, einem Diesseits und Jenseits voraus, weiss aber diesen Bruch ebenso zu heilen, indem sie die übersinnlichen Geister des Jenseits in sinnlicher, menschlicher Gestalt uns nahe bringt (I 11); aus der Unwahrheit dieser vermenschlichenden Partikularisirung des Uebersinnlichen entwickelt sich dann aber die Auflösung der klassischen Kunst und mit ihr der Kunst überhaupt (I 100). Insofern also die Ideen als jenseitige Götter oder übermenschliche Heilige individualisirt und personificirt werden, verlangen sie, dass es dem Künstler wie dem Beschauer wahrer Ernst des innersten Glaubens mit solchen mytho-

logischen Personifikationen sei, was uns Modernen nicht mehr möglich ist (II 230), so dass wir die antiken Götterstatuen und katholischen Madonnenbilder nur noch historisch geniessen können. Mit allen mythologischen Stoffen als einer für den Glauben gegebenen substanziellen Welt ist *tabula rasa* gemacht (II 232), und was uns als einzig möglicher Inhalt der modernen Kunst übrig bleibt, ist nur noch das rein Menschliche (II 235—236). Die Idee konkrescirt im Menschen zu einem Pathos, das als grundwesentliches die ganze Welt des Individuellen durchdringt und mitsammt dieser Durchdringung zur Darstellung gelangen muss (I 306). Das Gemüth des Menschen ist gross und weit genug, um nicht bloss Einen Gott als Pathos in sich zu tragen, sondern alle, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind (I 297).

Dieses rein Menschliche stellt sich aber bei uns in lauter abstrakten Ordnungen (Staat, Kirche, Gesellschaft u. s. w.) dar und die Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse ruht auf dem Boden einer abstrakten Arbeitstheilung und unlebendigen Maschinentechnik (I 232, 244—245, 326—327); dieser gebildet-geordnete Zustand ist der künstlerischen Darstellung ebenso ungünstig wie der idyllische Zustand mit seinen geringfügigen Interessen und seinem dürftigen Gehalt an geistigen und Gemüths-Bewegungen (I 240, 325—326). Der eigentliche Boden für die Kunst ist das heroische Zeitalter, in welchem die Ordnung und Sittlichkeit noch gleichsam personificirt ist in den hervorragenden Charakteren der Fürsten, und der Mensch noch in allen Waffen, Geräthen und Genussmitteln die Kraft seines Armes, die Geschicklichkeit seiner Hand, die Klugheit seines Geistes anschaulich vor sich hat (I 232—238, 327—328). Grade dieses heroische Zeitalter aber liegt uns zu fern, nicht nur das antike, sondern auch die mittelalterliche Feudalzeit, und wir finden höchstens in kriegerischen Epochen, wo die bestehenden Ordnungen sich auflösen und die gewaltigen Individualitäten wieder in ihr Recht treten, ein gewisses Analogon zu demselben.

Diejenige Kunst, in welcher die Auflösung der romantischen Kunst sich vorzugsweise vollzieht, ist die mit dem geistigsten Material arbeitende, die Dichtkunst (III 233), und innerhalb derselben die Komödie und der Roman. In der Komödie „tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseins hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, dass alles ihm nicht Entsprechende sich aufhebt, und nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiss und in sich gesichert zeigt“ (III 580). Im Roman handelt es sich um den Kampf der unendlichen Rechte des Herzens mit den festen Ordnungen des Staats, der Gesellschaft und der Sitte, gegen welchen die Jugend anstürmt, bis sie sich die Hörner abgelaufen, die Lehrjahre überstanden und mit ihrem Wünschen und Meinen in die Vernünftigkeit der prosaischen Lebensverhältnisse sich einfügen gelernt hat (II 216 bis 217). Den lehrhaften historischen Roman und den tendenziösen socialen Roman würde Hegel schon nicht mehr unter die freie Kunst, sondern unter die unfreie, dienende, subsumirt haben.

Zu diesen wichtigen Ansichten Hegel's über den Entwickelungsgang und die Selbstauflösung der Kunst sind schwerwiegende Vorbehalte zu machen. So sehr man auch zugeben mag, dass die höchste Aufgabe der Kunst die Versinnlichung des absoluten Geistes ist, so muss doch nach Hegel's eigener Lehre die Wahrheit des absoluten Geistes erst im Menschen gesucht werden; hingegen muss die transcendente Projektion der im menschlichen Bewusstsein zunächst unklar aufdämmernden Ahnungen vom absoluten Geiste nach aussen in mythologische Gestalten und Begebenheiten als eine unvollkommene Vorstufe der Erfassung und Darstellung desselben begriffen werden. Der „Bruch" zwischen dem Diesseits und Jenseits, wie er in der polytheistischen und monotheistischen Mythologie sich ausspricht, wird durch die Kunst nicht wahrhaft geheilt, sondern nur durch eine zweite Unwahrheit (die Versinnlichung und Partikularisirung der übersinnlichen Götter) verschleiert; ihre wahre Aufgabe kann die Kunst aber erst dann erfüllen, wenn sie sich auf den Boden des sich in seiner Endlichkeit als absoluten Geist wissenden endlichen Geistes stellt. Die christliche Kunst des Mittelalters ist von diesem Identitätsbewusstsein noch weiter entfernt als die heidnische des Alterthums; der „Bruch" ist im Monotheismus erst recht scharf geworden, und das einzige Gebiet, auf dem er eine surrogative Ueberwindung (durch Sehnsucht, Hingebung und Liebe) findet, das religiöse, ist doch zu weit davon entfernt, die Totalität des Geistes zu umspannen. Deshalb tritt erst die moderne Kunst, die mit aller Mythologie gebrochen hat, der wahren Aufgabe der Kunst näher, den Menschengeist, der in seinem idealen Streben den göttlichen Geist sich immanent weiss, in der Gesammtheit seiner idealen Stimmungen und Handlungen zu versinnlichen. Gegen diesen kolossalen sachlichen Fortschritt fallen die formellen Erscheinungen nicht in's Gewicht, welche der modernen Kunst allerdings durch die abstrakten Aenderungen und unschönen Aeusserlichkeiten des modernen Lebens bereitet werden; die formale Schönheit muss nur bei fortschreitender Vertiefung und verfeinerter Durchbildung des geistigen Gehalts mehr und mehr der charakteristischen Raum gewähren.

Für dieses Verhältniss fehlt Hegel das rechte Verständniss aus verschiedenen Gründen. Theils wirkt in ihm die Anschauungsweise Schelling's nach, derzufolge die Ideen der Philosophie in der Kunst zu Göttern und Mythen werden, theils steht er in Folge seines philologischen Bildungsganges unter dem Vorurtheil einer bedeutenden Ueberschätzung der hellenischen Klassicität, insbesondere des Homer und der antiken Statuen, theils schreibt er unter dem Einfluss von Zeiterscheinungen, welche den Glauben an eine bereits eingetretene definirte Auflösung der Kunst entschuldbar machen, theils räumt er bei seinen Ansichten über den Entwickelungsgang der Kunst im Allgemeinen den bildenden Künsten ein zu breites Feld ein und stellt die Bedeutung von Musik und Dichtung relativ zu sehr in den Hintergrund, theils endlich verwechselt er bei der Poesie das Medium der Mittheilung (den Wortlaut) mit dem Material des Kunstwerks (den im Hörer oder Leser erzeugten sinnlichen Phantasiebildern) und wirft

die letzteren zur Seite des Inhalts, anstatt erst in ihnen die eigentliche Form zu erkennen (III 233).

Die Dreitheilung: symbolisch, klassisch, romantisch, hat er ersichtlich aus den drei Zweigen der bildenden Kunst: Architektur, Plastik, Malerei geschöpft, was aber zu recht bedenklichen Folgen führt. Zunächst fällt damit die Architektur aus der eigentlichen Kunst heraus in eine unvollkommene Vorstufe ihrer Entwickelung; alsdann wird die Malerei als romantische Kunst bereits in die Auflösungsperiode der Kunst hinausgerückt und nur die Plastik bleibt als die klassische Kunst allein für die Kunst im eigentlichsten Sinne übrig; ferner wird die Musik und Poesie mit einem einzelnen, und noch dazu nicht dem zu höchst gestellten Zweige der bildenden Kunst unter dem gemeinsamen Begriff der romantischen Kunst zusammengepackt, also die ästhetische Gliederung der Künste durch Vermengung mit dem historischen Entwickelungsgang der Kunst in Verwirrung gebracht (II 257—258); endlich wird die Kunstform des Mittelalters, der reformatorischen Renaissance und der modernen Zeit unter den gemeinsamen Begriff der romantischen Kunst zusammengefasst und damit der herkömmliche Begriff dieses Wortes bis zur Unkenntlichkeit und Unfassbarkeit erweitert.

Es fehlt Hegel an Verständniss dafür, dass die der Kunst im Allgemeinen vorgeworfene Unzulänglichkeit und Beschränktheit des geistigen Stoffgebiets sich mit mehr Recht jeder einzelnen Kunst vorwerfen lässt als der Kunst im Sinne einer Totalität der Künste, weil jede besondere Kunst über andre Ausdrucksmittel verfügt und darum auch ein andres geistiges Stoffgebiet zu versinnlichen im Stande ist, so dass jede die nothwendige Ergänzung zu der Gesammtheit der übrigen bildet. Nicht nur die moderne Poesie vermag Ideen zur konkreten sinnlichen Anschauung zu bringen, die über den Horizont der hellenischen Klassicität weit hinausragen, auch die moderne Musik hat der sinnlichen Offenbarung Tiefen des absoluten Geistes erschlossen, von denen der episch-plastische Sinn der Alten gar keine Ahnung hatte, und die gegenseitige Ergänzung beider in ihrer Verschmelzung lässt der Kunst noch unabsehbare Perspektiven offen. Diess alles stösst den Satz Hegel's nicht um, dass der für die Kunst erreichbare Ideengehalt trotz alledem ein nach Maassgabe der sinnlichen Ausdrucksmittel beschränkter bleibt, aber er kehrt die Werthschätzung der antiken, mittelalterlichen und modernen Kunst durch Hegel in ihr Gegentheil um, nämlich aus einer absteigenden in eine aufsteigende Reihe, nicht bloss aus dem kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt der inhaltlichen Schätzung, sondern ebensosehr aus dem rein ästhetischen Gesichtspunkt, welcher den Inhalt nur nach Maassgabe seiner adäquaten Versinnlichung in Rechnung stellen darf.

Es kann sehr wohl eine bestimmte Kunst zu einer bestimmten Zeit in Auflösung begriffen sein, während andere Künste zu derselben Zeit in Aufschwung oder Blüthe befindlich sind (man denke an Malerei und Musik im 18ten Jahrhundert); es kann auch eine bestimmte Kunst mit einer bestimmten Kulturperiode derart unter-

gehen (z. B. die Plastik mit dem Alterthum), dass ihre spätere Pflege stets einen künstlichen, erzwungenen, akademischen Charakter behält; es kann endlich die gesammte Kunst einer Kulturperiode in eine den Zeitgenossen unheilbar scheinende Zersetzung verfallen, ohne dass darum die objektive Möglichkeit bestritten werden darf, dass eine neue Kulturperiode mehrere der jetzt verfallenen Künste mit neuem geistigen Gehalt erfüllen und zu neuem ästhetischen Leben erwecken könne. Deshalb ist das eintönige Schema: symbolisch, klassisch, romantisch, in jeder Hinsicht ungeeignet, der reichen Mannichfaltigkeit auch nur der historischen Entwickelung der Kunst gerecht zu werden, geschweige denn die ästhetische Eintheilung der Künste und ihr Verhältniss zu einander mit zu bestimmen.

Die Vorliebe Hegel's für die hellenische Klassicität verleiht denjenigen seiner Urtheile über Kunst einen besonderen Werth, in welchen er seine Wärme und Begeisterung über Homer und die griechischen Götterstatuen (II 76—79) ausströmen lassen kann; demnächst sind seine eindringenden Bemerkungen über die christlichen Heiligen- und Märtyrer-Bilder beachtenswerth (II 125—134, 138—141). Aber auch in der modernen Kunst, obwohl er dieselbe im Allgemeinen im Vergleich zur antiken und mittelalterlichen nicht nach Gebühr würdigt, sind doch seine Urtheile im Einzelnen von einem unbefangenen, verständnissvollen Sinn eingegeben, und unterscheiden sich durch ihren nüchternen Protestantismus und ihre kritische Vorsicht vortheilhaft von den katholisirenden Liebhabereien und excentrischen Behauptungen Schelling's und Schopenhauer's. Man vergleiche z. B. Hegel's maassvoll besonnenes, fein abwägendes Urtheil über Rossini (III 206—207) mit Schopenhauer's seltsamer Ueberschätzung desselben (W. a. W. u. V. I 309; P. II 467—468). Eine Menge der Hegel'schen Urtheile über einzelne Kunsterscheinungen gelten uns heute als selbstverständlich, weil sie in die öffentliche Meinung aufgenommen worden sind; aber man darf nicht vergessen, dass sie in den Zwanziger Jahren zum Theil noch sehr bestrittener Art waren und wesentlich dazu beigetragen haben, das kunstgeschichtliche Urtheil zu erklären und zu fixiren. Dabei sind diese Urtheile in jener treffenden, kernigen und anschaulichen Sprache geschrieben, welche ihm wohl zu Gebote stand, sobald er sich von den Höhen der Spekulation auf den Boden des Konkreten niederliess; seine Vorlesungen über die Aesthetik sind ohne Zweifel das populärste und lesbarste seiner Werke, und würden in literarischer Hinsicht noch viel werthvoller sein, wenn die Herausgeber den Inhalt derselben auf zwei Fünftel des Raumes zusammenzudrängen verstanden hätten, anstatt in falsch verstandener Pietät den Leser durch zahlreiche Wiederholungen aus verschiedenen Heften und durch Weitschweifigkeit in unwichtigen Dingen zu ermüden.

Erwägt man, dass Hegel zum ersten Mal den konkreten Idealismus als Princip der Aesthetik aufgestellt und durchgeführt hat, dass er ferner für die Eintheilung der Künste einen, wenn auch theoretisch unzulänglichen, so doch praktisch ziemlich brauchbaren Gesichtspunkt gewonnen hat (Künste des Gesichts, des Gehörs und der Phantasie) und dass er in der Unbefangenheit seiner Urtheile über die Kunst

alle Vorgänger überragt, so kann man sich nicht mehr darüber wundern, dass die hervorragendsten positiven Leistungen auf dem Gebiet der Aesthetik seit Hegel's Tode zum grossen Theil von der Hegel'schen Schule ausgegangen sind, und dass die Durchführung der Hegel'schen Aesthetik auch für solche Aesthetiker in vielen Stücken maassgebend geworden ist, welche nicht zu seiner Schule gehören und auf andern ästhetischen Principien fussen als er (z. B. Deutinger, Zimmermann und Kirchmann). Der Einfluss der Hegel'schen Aesthetik würde sich noch viel stärker und überwältigender herausgestellt haben, wenn er dazu gelangt wäre, seine Aesthetik systematisch als Buch zu bearbeiten, und wenn ihm bei dieser Bearbeitung das ihm jetzt allerdings noch fehlende Bewusstsein aufgegangen wäre, dass und in welchem Grade sein konkreter ästhetischer Idealismus zu allem bisherigen abstrakten Idealismus im Gegensatz steht, und dass er grade nur aus diesem Gegensatz seine Ueberlegenheit schöpft. Weil Hegel nicht dazu gelangt ist, dieses gegensätzliche Verhältniss in seiner vollen Bedeutung zu erfassen und auszusprechen, darum ist dasselbe auch seinen Nachfolgern unklar und mehr oder weniger verschlossen geblieben; da sie Hegel nicht besser sondern eher schlechter verstanden als er selbst sich verstand, so hat auch Keiner von ihnen zu sagen gewusst, was Hegel in der Aesthetik war, ohne es zu wissen. Daher kommt es, dass nach Hegel's Tode abstrakter und konkreter ästhetischer Idealismus immer wieder unklar durch einander gemengt wird.

b. Trahndorff.

K. F. E. Trahndorff (1782—1863) ist eine jener Persönlichkeiten, denen das Schicksal nicht nur im Leben die für ihre Fähigkeiten passende Stellung sondern auch nach dem Tode die Berichtigung der ungerechten Nichtbeachtung ihrer Zeitgenossen bis jetzt versagt hat. Es war erstens ein durchaus origineller Denker, so originell, dass alles, was er von andern aufgenommen hat, nach dem Durchgang durch den Schmelztiegel seines Denkens kaum noch seine Herkunft erkennen lässt. Er war zweitens ein geborener Systematiker, der alle Einzelheiten der Erkenntniss nur insoweit schätzte, als sie sich seinem System eingliedern und wenigstens scheinbar aus demselben ableiten liessen. Er war drittens ein echter deutscher Gelehrter, der über einen reichen Schatz von Kenntnissen auf den verschiedensten Gebieten verfügte, und es sich nicht verdriessen liess, sich mit Bienenfleiss in das Studium der verschiedensten Wissensgebiete zu versenken. Er war aber auch viertens ein Mann von lebhaftem und tiefem ästhetischem Bedürfniss, von offenem Sinn für das Schöne und von feinem Takt in der Beurtheilung der vergangenen wie der gegenwärtigen Kunstrichtungen. Er war endlich fünftens ein Philosoph, welcher der festen Ueberzeugung lebte, dass sein spekulativer Standpunkt mit dem wesentlichen und eigentlichen Gehalt des Christenthums übereinstimme, im Gegensatz zu allem aufklärerisch rationalistischen Deismus ein Verkündiger des christlichen konkreten Monotheismus,

welcher die Entwickelung des All-Einen zur Vielheit der Individualitäten und die Fortdauer einer gewissen Immanenz oder geistigen Berührung der Individuen mit dem Einen Sein einschliesst (Aesthetik II 391 bis 393). Ausser zahlreichen veröffentlichten Arbeiten, unter denen die Aesthetik wohl die bedeutendste ist, soll derselbe noch eine handschriftliche Darstellung seines Systems hinterlassen haben.

Man begreift nicht, warum ein solcher Mann, der zum Philosophieprofessor wie geschaffen war, sein Leben als Gymnasiallehrer (Professor am Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin) verbrauchen musste, und man begreift ebenso wenig, warum ein so hervorragendes Werk wie die Aesthetik so völlig unbeachtet und fast spurlos in der Geschichte untergegangen und einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen ist. Während Schelling, Krause, Hegel und Schleiermacher sich mit dem Halten von Vorlesungen begnügten, die erst lange nach ihrem Tode in durchaus unzulänglicher Redaktion veröffentlicht wurden, während Solger und Schopenhauer von systematischer Bearbeitung des Gegenstandes fern blieben, besitzen wir in Trahndorff's und Weisse's Werken zusammenhängende Bearbeitungen des Gegenstandes, die von den Verfassern selbst für den Druck redigirt sind. Während aber Weisse's Aesthetik vom Jahre 1830 überall den Ruhm geniesst, das erste Werk dieser Art zu sein, gebührt dieses Verdienst thatsächlich der i. J. 1827 in zwei Bänden (Berlin bei Maurer) erschienenen Trahndorff'schen Aesthetik. Während Weisse den Hegel'schen Standpunkt des konkreten ästhetischen Idealismus zur Genüge kennt, aber in einer ohnmächtigen Opposition gegen denselben seine Kraft erschöpft und die Aesthetik mit Gewalt zu einem künstlich verschleierten abstrakten Idealismus zurückzuschrauben sich anstrengt, scheint Trahndorff von Hegel's Aesthetik kaum etwas zu wissen, sondern steht als energischer Vertreter des konkreten Idealismus als eine anscheinend urwüchsige Parallelerscheinung der Geschichte von imponirendem Wuchs neben Hegel. Was Weisse's Aesthetik so ungeniessbar macht, die Gewaltsamkeit einer nicht nur die Stoffvertheilung sondern auch die Begriffsbestimmungen beherrschenden Dialektik, fehlt bei Trahndorff gänzlich, und in den Einzelheiten scheint er weit häufiger Weisse an Einsicht und Richtigkeit des Urtheils überlegen, als er in andern Punkten von demselben überflügelt wird.

Es ist wahr, auch Trahndorff's Aesthetik ist eine schwere Lektüre, namentlich in dem allgemeinen ersten Drittel des Werks. Die schwerfällige Pedanterie des deutschen Professors müht sich in den umständlichsten und gründlichsten Beweisführungen für Sätze ab, welche jeder auch ohne den Umweg dieser Beweise ohne Beweiskraft zugeben würde, und sie versperrt dem Leser den Zugang zum konkreten Inhalt der Aesthetik durch eine metaphysisch-erkenntnisstheoretische Einleitung mit ungewöhnlicher und darum zunächst schwer verständlicher Terminologie. Aber man kann das Buch auch so lesen, dass man die Einleitung überspringt, und die wenigen, ungewöhnlichen, aber häufig wiederkehrenden Begriffsbezeichnungen lernt man bald in die gewöhnliche philosophische Ausdrucksweise übersetzen. Die scheinbare Missachtung des Aposteriori und der Empirie und das Pochen auf den

Apriorismus einer geschlossenen Deduktion als auf die allein wissenschaftliche Form (II 411) berühren uns zwar heute sonderbar, konnten aber dem Werke zur Zeit seines Erscheinens wohl kaum Eintrag thun. Vielleicht hat dem Buche nichts so sehr geschadet als der Mangel einer Auseinandersetzung mit den Vorgängern in der Metaphysik und Aesthetik, welche Trahndorff im ruhigen Glauben an die siegreiche Kraft der enthüllten Wahrheit verschmähte (Vorwort S. VII—VIII); denn an einer solchen Auseinandersetzung mit bereits bekannten Standpunkten orientirt sich immer am leichtesten und bequemsten das Verständniss der Leser und das Urtheil der Kritiker, die selten Lust haben, ohne weiteres ein zweibändiges Werk auf die Gefahr einer völligen Enttäuschung hin durchzuarbeiten. Aber dieser Umstand allein reicht doch nicht aus, die völlige Wirkungslosigkeit der Trahndorff'schen Aesthetik im Vergleich zu der allgemeinen Anerkennung und Beachtung der Weisse'schen zu erklären; es bleibt nichts übrig als die Erklärung in dem Unterschied der Stellung eines Gymnasial- und eines Universitätsprofessors zu suchen, welche eine ganz verschiedene Sphäre des persönlichen Einflusses bedingen. Auch nur aus diesem Umstand erklärt es sich, dass die Wirkung Schelling's und Hegel's auf die Geschichte der Aesthetik eine so beträchtliche, ja selbst diejenige Schleiermacher's doch immerhin eine bemerkbare war, obwohl sie keine Aesthetik herausgegeben haben. —

Was den metaphysischen Standpunkt Trahndorff's betrifft, so scheint derselbe, wenn irgend einem andern philosophischen Standpunkt, der späteren Lehre Fichte's am nächsten zu stehn. Zunächst ist er Monist, und bezeichnet das Eine als das Sein, im Gegensatz zur Vielheit des Daseins (I 27, 8); das Dasein setzt er auch mit dem Werden und Erscheinen gleich (I 30, 40). Das Sein ist nach Trahndorff selbst wieder ein gesetztes, nicht ein ursprüngliches; das Sein im absoluten Sinne ist „das absolute Können in sich, das Können, wie es nur sich selbst in sich kann“ (I 30); das Können i s t, heisst: es kann sich selbst (I 4). Jedem sich selbst Können im Individuum (also wohl auch im Absoluten) liegt aber ursprünglich der Wille zu Grunde, und das sich selbst Können ist eine der ersten ursprünglichen Funktionen des Willens (I 175); damit ist auch das Sein als ein vermittelst der Funktion des sich selbst Könnens vom Willen gesetztes anerkannt, also der Wille für das Wesen im Sein erklärt. „Das Können“ steht bei Trahndorff für „das Wollen“, unterscheidet sich aber nicht von demselben; denn er giebt im Absoluten, dessen Können immer ein sich selbst Können ist, keine Möglichkeit eines auch nicht Könnens, keine Freiheit, die nicht zugleich Nothwendigkeit wäre, zu (I 53), so dass das „Können“ nicht etwa rückwärts auf den Willen an sich oder auf die Potenz zum Wollen oder nicht-Wollen geht, sondern nur vorwärts auf das Gekonnte, d. h. nichts weiter als die Macht des Willens zur Verwirklichung seines Inhalts bedeutet.

Das absolute Können ist die Allmacht des absoluten Willens zur Selbstverwirklichung, und die Einheit des Seins bewirkt, dass alles beschränkte Können gegen Anderes und alles beschränkte sich selbst Können doch nur ein Können des Absoluten (oder wie

Trahndorff gewöhnlich sagt: ein Können des Universums) im Individuum ist (I 4—6). Das allgemeine Können, welches sich durch Raum und Zeit zum Einzelnen und eben dadurch zum Wirklichen zerspaltet (II 52) und in jedem Individuum den räumlichen und zeitlichen Gegensatz des allgemeinen und besonderen Könnens wiederholt (I 5), wird eben durch diesen Gegensatz zu einem relativen Können des Individuums gegen das Können der übrigen Welt und dadurch in der Reihenfolge dieser Gegensätze oder Konflikte zu einem relativen sich selbst Können des Individuums, d. h. zu einem relativ selbständigen beschränkten Sein (I 4—6). Als Gekonntes ist das Individuum ein Naturnothwendiges, als sich selbst Könnendes ein relativ Selbständiges oder Freies (I 179); die Freiheit liegt aber noch nicht in dem Sein als solchen oder dem sich selbst Können, sondern erst in dem aus sich gegen anderes und für etwas anderes Können (I 56), in der Kraft des Widerstandes, des Kampfes gegen die übrige Welt, und in der Kraft, sie umzugestalten, mit einem Wort in dem W o l l e n des Individuums (I 53), das nun aber nicht mehr als primäre Urfunktion, sondern als abgeleitete Funktion des Individualseins zu verstehen ist.

Dadurch, dass das Universum die Individuen unter stete Hemmung und Bedrohung ihres Daseins stellt und zur steten Selbstbehauptung im „Kampf um's Dasein“ nöthigt (I 19, 27—28, 54), zwingt sie dieselben, ihre Freiheit und Selbstständigkeit zu entwickeln, ohne welche ein Universum nicht möglich wäre; indem es aber sich als höhere übergreifende Einheit behauptet und die Thätigkeiten der selbstständigen Individuen unter die Nothwendigkeit bindet, erzieht es dieselben zu einem Gebrauch ihrer Freiheit, bei welchem das Universum bestehen und gedeihen kann (I 31). Das selbstständige Wollen des Individuums, das sich zuerst nur auf die brutale und rohe Behauptung und Mehrung seines eigenen Daseins richtet (I 54), lernt so sich der Nothwendigkeit des Ganzen accommodiren, und die Rohheit des Kampfes um's Dasein mildert sich durch den Zwang der gegenseitigen Einschränkung und der Unterordnung unter das Gleichgewicht des Ganzen (II 56—57). Aber diese Accomodation durch den Selbstzwang der Selbstbeherrschung bleibt doch eine durch die relative Ohnmacht im Kampf um's Dasein erzwungene, „eine moralische Zuchtbehörde, welche die Freiheit zu ihrem Büttel macht“, und hört in jedem Moment auf, wo das Individuum sich mit Recht oder Unrecht für stärker als seine Gegner im Daseinskampfe hält (I 127—128). Der Freiheitsstolz der sittlichen Selbstbeherrschung mag in vielen Fällen zum Ziele führen, sich unter das Gesetz der Nothwendigkeit zu beugen, aber noch öfter wird er von seiner Höhe herabgestürzt und gedemüthigt; der äussere Kampf ist nur nach innen verlegt zwischen das Sollen und Wollen, und die Folge ist ein Wechsel zwischen sich Erheben und Fallen (I 148—149).

Soll endlich alles ausgeglichen werden, so muss noch ein anderes hinzutreten, was die Rohheit des äusseren Kampfes ausgleicht, den Stolz des sittlichen Selbstzwanges in die Schranken zurückweist und den Schmerz der Demüthigung in süsse Hoffnung verwandelt

(I 149—150). Die blosse Stärke des Willens kann nicht als sittliches Ideal gedacht werden, weil sie sich selbst als Ideal aufhebt, weil sie, ohne die Liebe, ein feindliches und zerstörendes Princip ist; nichts kann zum Ideal werden, was nicht zuletzt mit dem Urquell aller Dinge selbst zusammenfallen kann in Eins (I 128). Nun steht aber alles Individualsein selbst auf seinen untersten Stufen nicht bloss in einer negativen, feindlichen Beziehung zum Universum, sondern auch in einer positiven, die sich recht deutlich schon in den thierischen Fortpflanzungsinstinkten offenbart, sich aber mehr und mehr durch diese Gebundenheit an's Dasein hindurchringt, und, wo sie an's Licht der Freiheit tritt, als Liebe bezeichnet wird (I 54—56). Die Liebe also, als die positive Beziehung des Individualwillens „auf die Einheit des Universums, ist erst das wahre unmittelbare Leben der Freiheit; sie ist das Innerste des geistigen Lebens, weil sie selbst das Innerste ist in dem Können des Universums, und ruft die vorher dunkle Gestalt des Seins für sich in's wahre Leben im Gemüthe des Individuums, das eben dadurch zum religiösen wird" (I 150—151). Diese Erörterung war unerlässlich, weil nur aus ihr zu verstehen ist, warum bei Trahndorff die Liebe auch das schöpferische Element in der ästhetischen Weltauffassung und Kunst ist; die Liebe ist der Akt, in welchem das in der Individuation aus sich herausgegangene Eine sich wieder mit sich zusammenschliesst, und darum muss sie allen Geistesthätigkeiten als letzte Wurzel zu Grunde liegen, in denen es sich um ein Streben nach Erfassung der Einheit des Universums handelt. Falls und insoweit sich die Kunst als Streben nach Zusammenschluss mit der der Welt zu Grunde liegenden Einheit darstellt, muss sie nach dieser Deduktion als ein Leben der Liebe anerkannt werden.

In den ersten metaphysischen Principien Trahndorff's ist ein Ueberfluss und ein Mangel zu bemerken. Wenn das erste Princip der Wille, und seine Funktion das Können (d. h. das realisationskräftige Wollen) ist, so kann man allerdings sagen, dass alles Können des Willens nur ein sich selbst Können sei, weil eben nichts ausser ihm ist; aber diess ist doch nur eine Tautologie, die in jedem Monismus nicht besonders hervorgekehrt zu werden braucht. Auch das Dasein der Welt ist als Produkt des Könnens des absoluten Willens nur ein Produkt seines sich selbst Könnens, und es ist nicht ersichtlich, warum ausser diesem aus dem Können resultirenden Dasein vorher noch ein Sein aus demselben resultiren soll. Dasjenige Sein, welches allein ein gesetztes ist, nämlich aus dem Können (oder sich selbst realisirenden Wollen) hervorgeht, ist eben das vermittelte Sein, das Dasein, oder wenn man lieber will: die Summe alles gesetzten beschränkten Seins in den Individuen; dasjenige Sein, welches diesem gesetzten Sein oder Dasein, wie das Uebersein oder Wesen der Erscheinung, gegenübersteht, braucht nicht erst gesetzt zu werden, sondern ist in dem könnenden Willen bereits vorgefunden. Es ist also ein Ueberfluss, dass der Wille zunächst durch ein sich selbst Können im engeren Sinne ein einheitliches Sein setzt und dann erst zum Setzen der Summe des Individualseins oder Daseins übergeht; die Nöthigung zu dieser verwirrenden Verdoppelung liegt nicht in

den metaphysischen Principien selbst, sondern in dem theistischen Glauben Trahndorff's, welcher zunächst für das Sein Gottes Sorge tragen muss, ehe er dem Dasein der Welt näher treten darf. Diese letztere Nöthigung würde aber ebenfalls wegfallen, wenn nur der Urwille als Ursein schon geeignet wäre, die Rolle Gottes zu spielen, und nur der Mangel, welcher ihn dazu unfähig macht, hat diese unhaltbare Einschaltung veranlasst.

Dieser Mangel ist aber ebenso wie bei Schopenhauer die Leerheit und Inhaltlosigkeit des Willens, welche dadurch um nichts gebessert wird, dass er sich selbst will und kann; denn sich als Potenz hat er ja schon von vornherein, und sich als erfülltes Wollen bekommt er doch nicht dadurch, dass er sich als Form will. Es kommt bei dem Mangel eines inhaltlichen Princips alles darauf an, ein solches zum Schein aus dem Willen zu deduciren, und dazu soll unter anderm die erste Haltestation des (durch das sich selbst Können des Willens gesetzten) einheitlichen Seins dienen. In zweiter Reihe wird das Dasein in seiner empirischen Mannichfaltigkeit dazu benutzt, unbekümmert darum, dass es aus dem inhaltlosen Willen und dem inhaltlosen einen Sein niemals zu einem mannichfaltigen Dasein kommen könnte. Da nun aber vorausgesetzt wird, dass das Dasein in seiner Vielheit und Mannichfaltigkeit durch das aus sich selbst Können des einen Seins entsprungen ist, so liegt es auf der Hand, dass die Erfüllung des Könnens (oder realisationskräftigen Wollens) eben in jener Beziehung zwischen dem einen Sein und dem mannichfaltigen Dasein gesucht werden muss, und diese Beziehung nennt Trahndorff die Form des Daseins oder des Universums (I 21). —

Dieser Begriff der „Form des Universums“ ist dadurch entstanden zu denken, dass Trahndorff, die „Form“ der Anschauung in der Rückbeziehung des Mannichfaltigen auf eine ihr zu Grunde liegende Einheit fand (I 27), und nun durch eine Umkehrung dieses Verhältnisses beim Uebergang von der Perception zur Produktion die „Form“ des Universums in der Vorbeziehung des einheitlichen Seins auf die Mannichfaltigkeit des aus ihm entspringenden Daseins suchte. Die Form ist Bedingung des Erscheinens (I 21), und kein Dasein ist ohne Form möglich (I 18), da Formlosigkeit am Dasein ein leerer abstrakter Begriff ist (I 20); die Form ist aber auch nur Bedingung des Erscheinens, also nur Form des Daseins, im Sein dagegen noch nicht wirklich (I 21). Was noch nicht wirklich ist und doch als Bedingung für ein zu setzendes Anderes vorhanden ist, das nennen wir ideal seiend, oder Idee; die Form des Universums, oder das Verhältniss des einen Seins zum mannichfaltigen Dasein, muss also im Sein als Idee vorhanden sein, ehe sie durch das Können realisirt wird. Demgemäss spricht auch Trahndorff gelegentlich von der „Idee der Form des Universums“ (II 73) und zwar nicht immer bloss als von einer nachträglichen subjektiven Idee im Menschengeiste, sondern ausnahmsweise auch von der jenseits aller menschlichen Begreiflichkeit in den Tiefen der Gottheit liegenden Idee der Weltform (I 96). Indem das Sein erst durch seinen Gegensatz zur Welt zu Gott wird, muss Gott, als das auf das Dasein sich beziehende, aber

nicht in der Erscheinung aufgehende Sein, die höchste Idee der Weltform genannt werden können (II 57), wobei natürlich das Können stillschweigend vorausgesetzt wird. Die Form des daseienden Universums kann hiernach nichts andres als die dem Können des Universums immanente und durch dieses Können realisirte Idee der Weltform sein; d. h. die reale immanente Weltform ist thatsächlich eine Folgeerscheinung der Idee der Weltform im einen Sein. Wir freilich erschliessen erst die Idee der Form aus der realen immanenten Form, ebenso wie die reale immanente Form aus der Erscheinung, der sie immanent ist, und das eine Sein aus der so erschlossenen Idee der Form, d. h. wir erfassen nur mittelbar das eine Sein in und durch die Form, wie wir die Form in und durch die daseiende Erscheinung erfassen.

Trahndorff's Weltform, wenngleich sie historisch auf die Schelling'sche Bezeichnung des idealen Universums als „Form der Formen" (vgl. oben S. 37) zurückweist, fällt also vollständig zusammen mit Hegel's konkreter Idee (nicht etwa mit der logischen Idee, aus welcher Hegel die konkrete Idee zu entwickeln sucht); sie hat aber nicht das Geringste gemein mit dem abstrakten Formbegriff der formalistischen Aesthetiker und darf ebensowenig verwechselt werden mit der konkreten sinnlichen Erscheinungsform. Das Motiv, warum Trahndorff diesen irreleitenden Ausdruck wählte, scheint mir ein doppeltes: einerseits wollte er jeder Verwechselung der weltbestimmenden übersinnlichen Idee im Absoluten mit den abstrakten Ideen der Menschen oder deren sinnlich anschaulichen ästhetischen Idealen vorbeugen, also der Verwechselung mit allem abstrakten Idealismus und Sensualismus ausweichen, und andrerseits wollte er sich über die Unmöglichkeit der Deduktion der Idee aus dem leeren Willen dadurch hinwegtäuschen, dass er an Stelle der Idee die Weltform, als die Beziehung zwischen Sein und Dasein setzte. In ersterer Hinsicht suchte er durch seine Ausdrucksweise dem konkreten Idealismus zu dienen; aber dieser Dienst wurde dadurch beeinträchtigt, dass er in der letzteren Hinsicht, ebenso wie Schopenhauer, mit einem unmöglichen Unternehmen scheitern musste. Lässt man die Idee als ein dem Willen koordinirtes ursprüngliches Princip gelten, so fällt das zweite Motiv weg; hat man sich nur erst mit dem abstrakten Idealismus zur Genüge kritisch auseinander gesetzt, so dient man dem konkreten Idealismus am besten, wenn man den Ausdruck Idee beibehält, da derselbe viel weniger als der Ausdruck Weltform der Verwirrung mit dem Formalismus ausgesetzt ist. —

„Wie die Menschheit die Welt erfasst, so lebt sie" (II 327); darum ist der Begriff des „Erfassens" ein fundamentaler Begriff, vor allem für die „Aesthetik", unter welcher Trahndorff schon nach dem Titel seines Werkes „die Lehre von der Weltanschauung und Kunst" (d. h. von der Perception und Produktion des Schönen) zusammenfasst. Um aber das ästhetische Erfassen von allem übrigen Erfassen abzusondern, dazu untersucht Trahndorff zunächst das Wesen des Erfassens überhaupt, und zwar leitet er dasselbe aus dem „Können" ab, d. h. aus der Kraft der Selbstbehauptung des Individuums gegen das Afficirtwerden durch die Welt. Wie die Erörterung des Begriffes „Können" sich von selbst zu einer metaphysischen Untersuchung ge-

staltete, so muss die Erörterung des Begriffes „Erfassen“ sich naturgemäss zu einer erkenntnisstheoretischen Untersuchung entfalten.

Weil das afficirte Individuum nicht bloss wie jedes leblose Individuum ein Können des Universums ist, sondern auch ein relativ selbstständiges Sein, in welchem das Können des Universums sich selbst kann, darum wohnt ihm auch das Vermögen bei, sich selbst entgegenzusetzen jedem einzelnen Afficirtwerden, oder vielmehr dieses Vermögen ist Eins mit seinem sich selbst Können (I 36). In diesem Entgegensetzen entfaltet es zugleich ein Verstehen, d. h. die Fähigkeit, ein Einzelnes, in der Gesammtberührung zwischen Welt und Individuum Vorkommendes, nach seinem Verhältniss zur Gesammtberührung bestimmt zu erfassen (I 35, 37); auf allen Stufen des Erfassens finden wir also Verstandesthätigkeit (Intellektualität), ohne welche weder Gefühl noch Anschauung möglich wären (I 35). Allerdings ist dieses Verstehen keine diskursive Schlussfolgerung mit vollständigem Bewusstsein der Prämissen und der logischen Verknüpfungen und Fortgänge, sondern „ein wirklich ursprüngliches Verstehen, ein unmittelbares Urtheil, d. h. ein Schluss, von welchem nur die Konklusion zum Bewusstsein kommt“ (I 37—38).

Die erste Stufe des Erfassens ist das Gefühl, in welchem das Ich sich selbst kann und sich selbst erfasst noch nicht gegen die Welt und das Afficirtwerden von derselben, sondern in und mit diesem Afficirtwerden als ein auf ganz bestimmte Weise Afficirtes und Daseiendes (I 5). Das Ich als bloss Leidendes, das zu schwach oder zu schlaff ist, um sein Können zur Thätigkeit zu entfalten, bleibt noch jenseits des Gefühls bei der blossen Empfindung stehen, in welcher das Ich als daseiendes und afficirtes noch nicht mit erfasst ist; aber so ist auch die Empfindung noch kaum „Erfassen“ zu nennen, sondern erst „bewusstloses Anderswerden“ (I 7). Schon das Stärkerwerden der Empfindung im Afficirtwerden des daseienden Ich, wie es im Schmerze auftritt, macht es unmöglich, den Schmerz rein für sich und ohne Beziehung auf das daseiende Ich zu erfassen, zwingt also schon zur Erhebung der Empfindung zum Gefühl (I 28). Das Ich wird sich auf dieser Stufe sowohl der Bestimmtheit der Empfindungen und Gefühle als auch ihrer Verschiedenheit untereinander bewusst, aber noch nicht ihrer Verschiedenheit von dem Ich als Sein, weil es das Ich nur als daseiendes in und mit diesem Afficirtwerden erfasst (I 37).

Die zweite Stufe des Erfassens ist die Anschauung. In ihr wird weder das Ich als daseiendes, noch die afficirende Welt ihrem Dasein nach erfasst, sondern nur die letztere ihrer Form nach, wodurch sie erst in den Stand gesetzt ist, das Ich auf eine bestimmte Art und Weise zu afficiren, während das Ich, welches sich der Form der afficirenden Welt gegenüberstellt, durch eine optische Täuschung hinter der Anschauung als dem Objekt zu verschwinden scheint (I 22—23, 38). Diese Trennung wird erleichtert, wenn das Afficiren weder als hemmendes noch als erregendes all zu stark wirkt, also dem Ich zu starke Lust und Unlust erspart und dadurch Freiheit lässt, den Kampf um's Dasein zu vergessen, von seinem eigenen Dasein zu abstrahiren

und mit seinem Sein ganz hinter die Objektivität der Anschauung zurückzutreten (I 22). In der That wird in der Anschauung implicite ebenso das Ich mit erfasst, wie im Gefühl die afficirende Welt, weil in einem Gegensatze nie ein Glied aufgehoben werden kann, ohne dass der ganze Gegensatz aufgehoben wird; aber die Täuschung ist doch darum so lebhaft, weil sie eine nothwendige Täuschung ist (I 23). In den Momenten der lebhaftesten Anschauung abstrahiren wir zugleich so gänzlich von dem Dasein des Angeschauten und gehen so vollständig in der Anschauung der Form (als dessen, wodurch es da ist) auf, dass wir uns zunächst erst wieder unsres eignen Daseins erinnern müssen, um in der Welt der Wirklichkeit wieder Fuss zu fassen und von da aus auch des Daseins des Angeschauten wieder bestimmt bewusst zu werden (I 23). Diese Ablösung des Angeschauten als subjektiver Erscheinung von aller objektiven Realität ist darum so wichtig, weil in ihr die psychologische Grundlage für die Möglichkeit des ästhetischen Scheins liegt.

Die dritte Stufe des Erfassens durch Verstandesthätigkeit ist das Denken oder die Reflexion (I 8, 38). Das Erfassen des Ich dem von aussen bestimmten Dasein nach und das Erfassen der Welt nach der Form ihres Afficirens sind in Gefühl und Anschauung getrennt, müssen aber wieder vereinigt werden; wo sie ungeschieden bleiben, wie bei den Thieren (?), ist ein Aufsteigen zu höherer Stufe ebenso unmöglich, wie da, wo sie in der Trennung verharren (I 38). Was sie vereinigt, ist „das Erfassen des Erfassens", welches Gefühl und Anschauung gegen einander hält und sich der Gegensätze von Ich und Welt, Dasein und Form, Ich und Dasein, Ich und Form bewusst wird (I 39), während auf der ersten Stufe nur Gefühle von einander, auf der zweiten Stufe nur Anschauungen von einander unterschieden wurden. Die Anschauung stellte Bilder neben Bilder und Bilder über Bilder, und so in's Unendliche fort, ohne dadurch zu einer abschliessenden Einheit zu gelangen (I 34); die Reflexion stellt Gedankenkombinationen und Entwickelungsreihen des Denkens neben und über einander, ohne damit die Grenzen des Daseins und Werdens, d. h. der Erscheinung zu überschreiten und ohne jemals zum Absoluten, zum Sein zu gelangen (I 40—41). Allerdings liegt schon auf der Stufe des Gefühls der Unterscheidung verschiedener Gefühle eine Beziehung des Mannichfaltigen auf eine Einheit zu Grunde, und diese Beziehung, welche eben Form genannt ist, tritt in der Anschauung und Reflexion noch deutlicher hervor (I 37—38); aber jede solche Einheit ist doch nur eine relative, welche sich als Glied einer höheren Mannichfaltigkeit auf eine höhere Einheit bezieht, und so fort, so dass jede endliche relative Form zwar eine Hindeutung enthält auf die letzte und höchste Form des Universums, aber nicht unmittelbar diese selbst ist (I 75). Die letztere könnte nur angeschaut werden, wenn das Universum als solches, d. h. als einheitliche Totalität ohne ausschliessenden Gegensatz, mit einem Male angeschaut werden könnte (I 76), was schon wegen der Entgegensetzung von Welt und Ich unmöglich ist (I 23—24). Die Beschränktheit der Anschauung, wie der unendliche Progress der Reflexion, sind demnach gleich unfähig,

zur Form des Universums als einheitlichen Totalität, oder gar zu dem ihr zu Grunde liegenden einheitlichen Sein, zu führen; es muss eine neue Stufe des Erfassens eintreten (I 41).

Diese vierte Stufe ist die Ahnung (I 42). Sehen wir von dem in der Subjektivität stecken bleibenden Gefühl ab und beschränken uns auf die Stufen des objektiven Erfassens, so sind deren drei: Anschauung, Reflexion und Ahnung. Diese Stufen würden mit Anschauung, Reflexion und Spekulation zusammenfallen, wenn nicht Trahndorff verkännte, dass die Ahnung die höchste Stufe der Intellektualität, also nach seiner Definition des Worts der Verstandesthätigkeit ist, weil ja doch hier erst alles Mannichfaltige auf die letzte und höchste Einheit bezogen wird. Dass die Ahnung zur bewussten diskursiven Reflexion einen Gegensatz bildet und in formeller Hinsicht theils der Anschauung, theils sogar dem Gefühle, näher steht, kann unmöglich der Anerkennung ihrer Intellektualität hinderlich sein, nachdem Trahndorff, wie oben gezeigt, selbst ausgesprochen hat, dass auch die Intellektualität der Anschauung und des Gefühls keine bewusste sei (I 38). Dass die Ahnung im denkenden Erkennen, oder die Spekulation im engeren Sinne sich eng an die Reflexion anschliessen muss, in der Kunst und Auffassung des Schönen aber unmittelbar an die Anschauung, kann natürlich ebensowenig gegen ihre Intellektualität sprechen. Es ist offenbar der unüberwundene Doppelsinn des Wortes „Verstandesthätigkeit“, der zwischen „unbewusster Intellektualität“ und „bewusster diskursiver Reflexion“ schwankt, was es Trahndorff ermöglicht hat, die Stufe der Ahnung den drei vorhergehenden Stufen der Verstandesthätigkeit als eine ausserhalb aller Verstandesthätigkeit stehende gegenüberzustellen. Das Motiv aber, welches ihn dazu geführt hat, ist einerseits sein Apriorismus, andrerseits der Fichte'sche Primat des sittlichen Willens im Selbstbewusstsein.

Trahndorff geht nämlich von der unrichtigen Ansicht aus, dass das mittelbare Erfassen des Seins, wie es dem Dasein und Werden immanent ist, nicht geeignet sei, demselben eine andre Bestimmtheit als die des Gegensatzes gegen das mannichfaltige und wandelbare Dasein, d. h. als Einheit und Unwandelbarkeit zu verleihen, dass es aber sonst dasselbe völlig unbestimmt lasse (I 43—44, 139—140). Diess ist nicht zuzugeben; denn auf dem induktiven Wege der wissenschaftlichen Spekulation oder künstlerischen Ahnung gewinnt man das innere Sein zugleich als ein — wenn auch nur implicite gegebenes — so doch vollständig durch und durch bestimmtes. Trahndorff verlangt aber das Sein an und für sich explicite, d. h. abstrahirt von der Erscheinung, als ein Einheitliches und Beharrendes zu erfassen, und da diess im Dasein und aus dem Dasein nicht möglich scheint, so postulirt er einen andern Weg, auf welchem das Sein für sich erfasst werden soll als der Lebensquell, aus dem das Dasein und Werden ausströmt (I 137—138). —

Da das blosse Erfassen angeblich nicht zum Ziele führt, so muss nach Trahndorff der Wille des Individuums eintreten, der als realisationskräftiger Können heisst (I 47); das Wollen oder Können des Individuums, welches doch selbst nur das Können des Universums im In-

dividuum ist, muss *a priori* die Form des Universums aus sich erzeugen und aus sich heraussetzen, sei es als immer neu sich erzeugendes sittliches Wollen und Thun, sei es als bleibendes Kunstwerk (I 48—51). Aber das sittlich Gute ist selbst noch verstrickt in den Process des Werdens, und das als Bild hingestellte Kunstwerk giebt wiederum das Sein nur implicite in der Erscheinung; darum ist das *a priori* erzeugte Sein, welches zugleich ein Bleibendes und Einheitliches sein soll, doch nur das sittliche Ideal, zunächst in der unangemessenen Form des Gesetzes, dann aber in der adäquaten Form der Liebe (I 144—148). Den Kampf ums Dasein zwischen den zur relativen Freiheit entlassenen Individuen, die übergreifende Nothwendigkeit, welche ihre Freiheit zur Selbstbeherrschung erzieht, und die von innen herauswirkende Liebe, welche die so noch verbleibenden Störungen ausgleicht, haben wir oben als die Art und Weise kennen gelernt, durch welche das Eine Sein die Mannichfaltigkeit des Daseins und Werdens zur Einheit eines geordneten Universums bindet; da aber die Beziehung des Seins zum Dasein die Form des Universums ist, so haben wir darin zugleich die Weltform kennen gelernt. Mit andern Worten: die höchste Weltform ist die Liebe, als sittliches Ideal und als Erfüllung des sittlichen Gesetzes.

Die Sehnsucht, d. h. die erste unbestimmte Form, in welcher der apriorische Drang zum Einen Sein sich offenbart (I 138), ist selbst nichts andres als „das sich gehemmt fühlende und durch diese Hemmung sich selbst erfassende Leben der Liebe, gerichtet auf eine Einheit, auf ein Unwandelbares und Ewiges" (I 151), und der Glaube, d. h. das Erfassen des Universums als einer inneren, unter Einem Princip stehenden, nichts ausser sich habenden Einheit ist selbst nur die den Gegensatz zwischen dem Einen Sein und dem Individuum noch ungestillt lassende Sehnsucht der Liebe (I 147—148). Die Liebe erst, als die innigste Beziehung der individuellen Freiheit auf die Form des Universums, d. h. als das Gefühl von der wesenhaften und zielhaften Einheit des All-Einen mit dem Individuum, ist die Erfüllung der Sehnsucht und des Glaubens, wie sie auch die Erfüllung des sittlichen Gesetzes ist (I 148—151, 174). Der Glaube, der in der Liebe wurzelt und bleibt, ist *eo ipso* monotheistischer (soll heissen: konkretmonistischer) Glaube (I 151), während der in der Furcht wurzelnde Glaube zum Fatalismus und Polytheismus führt (I 153—168).

So wahr und schön diese Auffassung der Liebe als des Gefühlsreflexes der konkretmonistischen Stellung des Individuums zum Universum und seinem Urgrund ist, so ist bei ihr doch zu sehr ausser Acht gelassen, dass die Liebe nur der subjektive Gefühlsreflex der absoluten Weltform und ihrer apriorischen Bethätigung im Individuum, nicht diese objektive Weltform selbst und am wenigsten ein Gefühlsreflex oder eine apriorische Gefühlsregung im absoluten Weltgrunde bei oder vor Emanirung der Weltform ist. Nur dadurch, dass der subjektive Gefühlsreflex des monistischen Verhältnisses im Individuum zur an sich seienden Weltform objektivirt wird, kann der falsche Schein entstehen, als ob dieser Gefühlsreflex, der als solcher eine mannichfaltig gefärbte, wandelbare, werdende und vergehende sub-

jektive Erscheinung in den vielen Individuen ist, etwas objektiv Einheitliches und Beharrendes wäre, wie das Eine Weltwesen selbst, und nur dieser falsche Schein lässt in Trahndorff den Irrthum aufkommen, als ob in dem Erzeugen und Erfassen des teleologisch Sittlichen das ewige Eine Sein selbst an und für sich erfasst würde (I 135—138), während es doch auch hier nur ebenso implicite und mittelbar in der Mannichfaltigkeit der wandelbaren Erscheinung mit erfasst wird, wie in dem Erfassen der äussern Welt. Es ist diess der analoge Irrthum wie bei Schopenhauer, der im empirischen Wollen des beschränkten Individuums anstatt einer psychologischen Erscheinung das Ding an sich erfasst zu haben wähnte.

Dagegen scheint der Irrthum Trahndorff's von geringerer praktischer Bedeutung grade für das Gebiet der Aesthetik, weil in der ästhetischen Auffassung und Produktion in der That das absolute Sein gar nicht explicite erfasst und dargestellt werden soll, sondern immer nur implicite als ein der Erscheinung immanentes, so dass hier in der That subjektive Ahnungen und Gefühle als Surrogate und Bewusstseinsrepräsentanten für das absolute Sein oder die Form des Universums eintreten können und müssen. Dies erkennt auch Trahndorff praktisch überall an, und sein Irrthum kann darum für die Aesthetik als einflusslos ignorirt werden, während er für seine Religionsphilosophie und Metaphysik verhängnissvoll werden könnte. In der ästhetischen Auffassung bleiben wir auf jeden Fall, gleichviel ob es sich um eine Anschauung der körperlichen Aussenwelt oder um eine Darstellung des inneren Geisteslebens handelt, darauf angewiesen, das bleibende Sein rückwärts aus der individuellen Gestaltung des Mannichfaltigen als die Quelle oder das Lebensprincip dieser ästhetischen Gestaltung und Entfaltung zu erschliessen (II 325—326). —

Das Gebiet der Kunst sondert Trahndorff von demjenigen der Politik, Religion und Wissenschaft reinlich ab. Die Politik ist die Gebundenheit der Liebe und Freiheit durch die Nothwendigkeit des Daseinwollens, und die Hauptfrage der Politik ist, wie weit sie ohne Schädigung der tieferen geistigen Interessen ihre Grenzen ausdehnen darf (II 73). Die Wissenschaft ist das sich zum Bewusstsein Bringen der Form des Universums und des ganzen inneren Zusammenhangs seiner Erscheinungen (II 73), das Erfassen der Form der Welt für die Form des Ich (I 9—10). Die Religion ist die Entfaltung des Lebens der Liebe unmittelbar in der Richtung der Ahnung, in welcher das Gemüth untergeht, so dass wohl die Ekstase des Sehers und Schwärmers, aber nicht mehr das gegenständliche Ideal des Künstlers möglich bleibt (II 6—7); sie ist ein Aufgehen des im Individuum eingeschränkten Könnens in dem absoluten Können (I 60, 59, 57), d. h. ein Aufgehen des Individualwillens in einen Allwillen, und als solches das letzte und höchste Ziel aller Entwickelung (I 59). Die Kunst dagegen ist das sich selbst Erfassen der Liebe in der Form des Universums (II 73), d. h. das reine sich selbst Erfassen der Liebe durch das reine für sich Erfassen der Form des Universums (I 59).

Politik, Religion, Kunst und Wissenschaft bilden ein untrennbares Ganze, und jede Vernachlässigung oder Zurücksetzung einiger unter

diesen zusammengehörigen Richtungen des Geisteslebens rächt sich an den andern. Sperrt man das Volk von der Politik aus und lässt ihm nur die übrigen Richtungen offen, so zerreisst man das Ganze, macht es den Menschen unmöglich, das höchste Princip desselben zu erfassen, entstellt die Liebe und zwingt die Menschen, das Dasein und Daseinwollen als das Höchste anzusehn und Kunst und Wissenschaft zu einem luxuriösen Schmuck des Daseins herabzuwürdigen (II 75). Löst man die Religion aus ihrem Zusammenhang im Geistesleben heraus, so geräth das allen geistigen Interessen entfremdete und bloss in's Absolute versenkte Individuum in die Gefahr des stolzen sich selbst Erfassens und des Zurückfallens in das Daseinwollen des Ich; denn die Liebe hat bei ihrem Wachen nur die Wahl, sich entweder auf die Form oder auf das Dasein zu beziehen, und verfällt nothwendig in die letztere Richtung, wenn sie sich die erstere verschliesst (II 407—408). Sucht man aber die Beziehung zum Dasein bloss durch das Erfassen der Welt für die Welt und ihre Verbesserung zu pflegen, nicht auch durch das Erfassen der Form rein für sich und ohne praktischen Zweck, so liegt die Gefahr nahe, dass man sich zu einer Verachtung und Verwerfung der Form verirrt und in den blossen Nützlichkeitsstandpunkt (Utilitarismus) zurückfällt. Sucht man endlich die Kunst zu verselbstständigen, von der Religion abzulösen und wohl gar diese ersetzen zu lassen (wie bei den Griechen), so muss sie zum blossen Spiel mit der leeren Form, zur Sache des Luxus und der Frivolität entarten (I 60—61). „Mit der Religion steht und fällt die Kunst, eben so wie sie ganz aufhören müsste in der höchsten Vollendung des religiösen Lebens“ (I 184). Diese ganze Anschauungsweise Trahndorff's von einer einheitlichen Totalität des geistigen Lebens, in welcher keine Richtung entbehrlich ist und jede in ihrem Gedeihen von den übrigen mitbedingt ist, steht hoch über derjenigen andrer Aesthetiker, welche sich mit der Herstellung und dem dialektischen Nachweis einer bestimmten Rangordnung dieser Geistesrichtungen fruchtlos abmühen.

Sofern die ästhetische Geistesthätigkeit auf einem Erfassen der Weltform beruht, kann sie auch dadurch näher bestimmt werden, dass man nach dem Zweck fragt, für welchen dieses Erfassen stattfindet; das Erfassen der Weltform ist insofern ein Erfassen für etwas, entweder zu Gunsten des erfassenden Individuums, oder zu Gunsten der erfassten Welt, oder aber ein Erfassen, das weder dem einen noch der andern dient, sondern nur sich selbst dient, als Selbstzweck dasteht, oder ein Erfassen rein für sich, „Erfassen für das Erfassen“ ist. Das Erfassen der Welt im Dienste des Individuums giebt die Gebiete der Lebensklugheit und nützlichen Forschung, das Erfassen der Welt im Dienste der Welt die Gebiete der objektiv werthvollen Arbeit und des sittlichen Handelns, das Erfassen um des Erfassens willen die Gebiete der ästhetischen Weltanschauung (I 9—16) und — muss ich hinzufügen — der rein theoretischen Wissenschaft. —

In diesem Punkte nämlich ist Trahndorff korrekturbedürftig, insofern er die Wissenschaft als Erfassen der Weltform für das Ich, wenn auch nur für die Form des Ich, definirt (I 9—10); es ist aber

klar, dass eine solche Forschung um des eignen Ich willen keine reine Wissenschaft wäre, welche vielmehr ebenso wie das ästhetische Verhalten volle Hingebung des Ich an den Gegenstand rein um des Erfassens willen fordert. Dass die Wissenschaft das Erfassen auf der Stufe der Reflexion und der Ahnung, die ästhetische Auffassung aber das Erfassen auf der Stufe der Anschauung und der Ahnung ist, diesen Gegensatz hat Trahndorff offenbar deshalb nicht klar hinzustellen vermocht, weil er die unbewusste, der Intuition und Ahnung immanente Intellektualität nicht genügend scharf von der expliciten diskursiven Verstandesthätigkeit scheidet, und sich deshalb versucht fühlt, die Reflexion, namentlich im Gebiete der Poesie, mit in die Kunst hineinzuziehen. Aber im Grossen und Ganzen hält er praktisch doch durchweg daran fest, dass das ästhetische Erfassen für das Erfassen Anschauung und nichts als Anschauung, oder *αἴσθησις* im Sinne der Hellenen, sei (II 443), und dass die ästhetische Anschauung eine von dem Bewusstsein bestimmt abgeschlossene Anschauung oder eine Anschauung als abgeschlossenes Ganzes, d. h. ein Bild sein müsse (I 27, II 34, 53). Das Individuationsprincip, durch welches die allgemeine Form des Universums zu einem abgeschlossenen Ganzen von dem Bewusstsein, zu einem Glied in der Mannichfaltigkeit des Simultanen und in der Reihe des Successiven wird, bestimmt Trahndorff richtig als Raum und Zeit (II 52—53); das geistige Organ, oder die Grundthätigkeit, durch welche Gedanken in unsrer Seele zu Bildern werden, bezeichnet er ebenso richtig als die Phantasie (II 54). Darum hätte er ganz gut Wissenschaft und Kunst unterscheiden können als die Gebiete des abstrakt reflektirenden Verstandes und der bildlich anschauenden Phantasie.

Jedes Bild steht nach der einen Seite hin in der Beziehung eines Gliedes zu einem übergeordneten Bilde, nach der andern Seite in der Beziehung als einheitliches Ganzes zu den von ihm umfassten untergeordneten Bildern (I 90); das Reich der Anschauung ist daher ein Reich der Bilder, ein gegliedertes Ganze von Bildern in Bildern und Bildern über Bildern, deren letzter und höchster Abschluss das Bild des Universums wäre (I 27). Jedes individuell abgeschlossene Bild schliesst nur insofern die Form des Universums in sich, als es die Beziehung auf eine höhere Einheit und letzten Endes auf die einheitliche Totalität des Universums enthält (I 68, 90); es ist also (wie Weisse es ausdrückt) der mikrokosmische Charakter des Bildes, durch welches es zum Bilde der makrokosmischen Idee wird. Auch die Natur ist ein Ganzes von Bildern, aber die Naturbilder müssen erst durch die ästhetische Anschauung aus dem Flusse des realen Werdens und Vergehens herausgehoben werden, während die Kunstbilder schon durch den Künstler aus diesem Flusse herausgehoben sind (II 15); die Kunstbilder stehen als Kunstwerke der gesammten Natur gegenüber, und haben als wirkliche Schöpfungen, welche die Form des Universums ausdrücken für das Erfassen, auch den gleichen Anspruch auf Dauer und Unsterblichkeit wie die gesammte Natur (II 16, 37).

Dem Künstler ist das Universum in seiner Gesammtheit gegeben und entfaltet sich ihm fast unbewusst im Glanze der Begeisterung

zum mikrokosmisch abgeschlossenen inneren Kunstbilde (II 38); indem es dasselbe Können des Universums ist, welches dort in der Natur und hier im Künstler waltet, muss zwischen Naturbild und Kunstbild auch Uebereinstimmung bestehen, einerseits in Bezug auf das erscheinende Dasein und Werden, andrerseits in Bezug auf das Sein, d. h. Natürlichkeit und Idealität (II 34—35). Der Künstler bildet schlechthin *a priori*, indem er sich in das absolute ursprüngliche Können des Universums versetzt und ganz in demselben aufgeht, aber nicht, wie der religiöse Mystiker, um darin als in einem todten Sein zu verharren, sondern um von hier aus sein ganzes Können zu beziehen auf das Universum (I 57), und er kann sich auf diese Weise mit dem Gott-Schöpfer konkurrirend schöpferisch bethätigen, weil das absolute, die Form alles Daseins bestimmende Können ihm als Individuum immanent ist, d. h. weil sein Können nur das absolute Können in ihm ist (I 50). Das Kunstbild soll aber nicht ein bloss inneres im Künstler bleiben; was vom Genie zunächst für sich selbst entworfen war, soll Allen zu Gute kommen und von Allen erfasst werden können, und deshalb muss das Kunstbild durch die wirkende That des Künstlers zum äusseren Kunstwerk werden (I 180, II 52—53, 76—77).

Da nun das Bedürfniss mit eiserner Gewalt das Leben der Menschen beherrscht, und alles Höhere für sich zu verwerthen strebt, so scheint es kaum denkbar, wie die Kunst nicht auch aufgehen sollte in dem Dienst der mannichfachen Bedürfnisse des Lebens, es sei denn, dass ein Wunder geschähe und ein Gott vom Himmel stiege, sie zu retten (I 186). Dieses Wunder geschieht wirklich, und was sie rettet, ist das Genie, in dessen Innern durch eine höhere Offenbarung ein Leben entsteht, das aus jener natürlichen Entwickelung nie entstehen konnte. Nur durch eine Reihe solcher Offenbarungen in Genies ist die wahre Kunst entstanden und zur höchsten Blüthe gebracht worden (I 186). Für die Kunst im Dienste des Bedürfnisses genügt das Talent, d. h. eine gewisse Anlage für die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten einer bestimmten Kunst, und das Talent reicht auch aus, um die von Genies verkündeten Offenbarungen zu wiederholen und auf den von ihnen vorgezeichneten Bahnen fortzuwirken; das Talent ist daher ziemlich sicher, in der Welt sein Glück zu machen, weil es entweder dem Bedürfniss oder einer bereits ausgebildeten Geschmacksrichtung des Publikums entgegen- kommt. Das Genie dagegen ist nicht ein Glied in der Kette der bisherigen Entwickelung, sondern der ursprüngliche Anfangspunkt eines neuen Lebens, ein Princip für sich, und steht daher meist im Gegensatz zur vorgefundenen Welt; wenn es doch Anerkennung findet und sein Glück macht, so verdankt es diess in der Regel nicht dem wahren Schönheitsgehalt seiner Werke, sondern der die Neugier reizenden Neuheit und Ungewohnheit derselben und vor allem dem in neuer Verklärung gebotenen sinnlich Angenehmen, hinter dem die Menge die wahrhafte Schönheit oft kaum ahnt. Seinen ächten Sieg, der ihm gewiss ist, erlebt das Genie fast niemals (I 188—189).

Das Talent behilft sich mit einer ihm von aussen gekommenen und äusserlich angeeigneten Auffassung des Universums, wie sie auch

ohne specielle künstlerische Anlage vorhanden sein und entweder in einer bildenden und erhebenden Erweiterung der Lebensansicht oder bei dem gleichzeitigen Mangel rechter Einsicht in mässigem phantastischem Träumen und Schwärmen sich bekunden kann; das Genie dagegen wird schwerlich des Talents entbehren, weil es eine Inkonsequenz der Natur wäre, dass die innere ursprüngliche Kraft, welche die Grundanlage des Genies ausmacht, nicht auch in irgend einer Richtung als technische Anlage zum künstlerischen Bilden und Schaffen den Geist und seinen Organismus durchdringen sollte (II 38—39). Auch das Talent, ja sogar der Talentlose ist einer vorübergehenden Augenblicks-Begeisterung fähig, wenn dieselbe durch kräftige Anregungen geweckt wird; bei dem Genie aber ist die auf das Höchste gerichtete Begeisterung der sich selber treu bleibende Grundzug seines Wesens, der natürlich nicht immer an der Oberfläche liegen kann, aber als stille Sehnsucht nie erstirbt und durch die leiseste Beziehung auf das höchste Ziel zur vollen Kraft zu erregen ist (I 187).

Diese auf das Höchste gerichtete Begeisterung ist eine Empfänglichkeit, in welche das Streben nach der Form des Universums ohne Bezug auf Lust und Schmerz nicht als ein Minimum, wie im Alltagslaufe menschlicher Entwickelung, sondern gleich als ein Maximum eintritt, in dem das Universum selbst liegt (I 186); sie ist nichts andres als die Liebe in ihrem Streben, sich selbst zu erfassen, die Liebe, welche als künstlerische Sehnsucht die erste Triebfeder und das letzte Ziel des künstlerischen Sinnens und Schaffens ist und in dem Erfassen der Liebe als der höchsten Form des Universums sich selbst erfasst, oder sich mit sich zusammenschliesst, jenes Leben der Liebe, das mit höchster Herrschaft ausgerüstet sich die Anschauungsform unterwirft, und als ein unendlich Innerliches und innerlich Unendliches aller Konstruktion nach Regeln spottet (II 3—4, 428). Da sich dem Genie das Universum fast unbewusst entfaltet (II 38), und ihm nichts ferner liegt als die Beziehung des Lebens auf den Kampf ums Dasein, so gleicht es in beiden Stücken dem Kinde, das, durch den Schutz der Liebe noch freigehalten vom Kampf ums Dasein, so glücklich ist, in seinen Spielen sich der liebevollen Berührung mit der reinen Form hinzugeben. „Das Gefühl und innere Leben des wahren grossen Künstlers ist kein andres als das des glücklichen Kindes. Er ist ein Kind sein ganzes Leben hindurch . . . Daher kann nur in dieser Kindlichkeit die Kunst gedeihen, und wo sie verloren ist, können nicht Kunstschulen, nicht Akademien und Reisen nach Rom den Verlust ersetzen. Lasst nur den Genius, den geflügelten Knaben, sich heraufspielen in seinen goldenen Träumen, und er wird neue Welten erschaffen; aber stört ihn nicht, sondern schirmt ihn mit elterlicher Liebe! Ach, so ihr nicht werdet wie die Kindlein, könnt ihr auch nicht in's Himmelreich der Kunst gelangen“ (I 194). —

Aus dieser Erörterung über Genie und Talent, in welcher Trahndorff wohl noch von keinem andern Aesthetiker übertroffen worden ist, dürfte die Definition der Kunst als des Lebens der sich selbst erfassenden Liebe schon etwas klarer geworden sein. Wenn man ein-

mal die monistische Definition der Liebe als der gefühlsmässigen Beziehung des Individuums auf die der Welt zu Grunde liegende Einheit, und die Definition der Idee oder Form des Universums als der Beziehung oder des Bandes zwischen dem einheitlichen Sein und dem mannichfaltigen Dasein gelten lässt, so ist es nicht mehr zu bestreiten, dass auch die künstlerische Begeisterung des Genies das Aktuellwerden der Liebe zum höchsten Einen, wie es in der Form des Universums sich ausdrückt, ist (II 416, 430), und dass dieses tiefste Leben der Liebe, wie es sich in ausserästhetischer Form in der tiefinnerlichen Religiosität der alten Meister ausspricht, auch der tiefste, wahrste und allein schöpferische Quell des künstlerischen Schaffens ist, und demselben einen durch keine Studien, kein Wissen und keine Technik ersetzbaren Werth verleiht (II 439).

Wenn das Ideal die Beziehung des Kunstwerks zum Sein oder Wesen der Welt ist, d. h. in ihm die Wahrheit der Form des Universums in intuitiver Gestalt erfasst wird, so ist es klar, dass die Liebe, welche die Form des Universums in ihrer Wahrheit zu erfassen strebt, auf ästhetischem Gebiet nur in dem Erfassen des Ideals ihre Befriedigung finden kann (II 36). Ebenso wie das Genie aus der Sehnsucht und Begeisterung der Liebe heraus schafft, ebenso ist es im Beschauer des Kunstwerks die sich selbst erfassende Liebe, welche durch den Zauber der Erscheinung des Ideals geweckt wird, in der Begeisterung für das erschaute Ideal das ganze Innere des Menschen reinigt, veredelt und erhebt, und in der bedürfnissfreien Beziehung auf die Wahrheit der Form des Universums sich mit sich selbst zusammenschliesst und in der durchlaufenenen Bahn dieses Zauberkreises der Liebe sich selbst geniesst (II 23). Die in dem Genie lebende ungewöhnliche geistige Kraft der Liebe soll durch Vergegenständlichung des in ihm erwachten Kunstbildes auch in allen minder erregbaren Naturen geweckt werden; das Leben der Liebe im Künstlergenie soll zum Leben aller werden und durch Vielheit der Subjekte ersetzen was ihm an Intensität bei diesem Uebergang verloren geht (II 429, 76—77). So bethätigt sich die freie Liebe in der Kunst als ein Fortpflanzen der Liebe durch das Zeugen der Form und gestattet dadurch, die Analogie mit der natürlichen Liebe auch hinsichtlich der zeugenden Kraft durchzuführen.

Alles Entstehen ist Resultat der Liebe, weil die Liebe innigste Beziehung auf die Form ist, und die Form dasjenige ist, wodurch alles Daseiende besteht. Die natürliche Liebe ist wesentlich Selbstliebe, die Liebe der Freiheit ist Hingebung und Vernichtung der eignen Individualität, und beide können und sollen in der Geschlechtsliebe Eins werden. In der ersteren ist die Form nur Bedingung des Daseins, und kommt es auf das Dasein an; in der Liebe der Freiheit kommt es nur auf die Form an, und das Dasein wird nur soweit zugelassen, als es als Träger der Form unentbehrlich ist (II 346, 53). Bei der ersteren wird der Wille und das Bewusstsein nur für einen momentanen Akt in Anspruch genommen, nach welchem die Natur das Werk unbewusst vollendet; bei der letzteren wird Wille und Bewusstsein vom ersten Keim bis zur Vollendung mit in Anspruch ge-

nommen (II 52). Auch die natürliche Liebe soll sich von der Rohheit des blossen Triebes und Daseinwollens erheben zur Hochschätzung der Form; darum gehören Schönheit und Liebe zusammen, wie Liebe und Schönheit, und wo die vom Dasein sich erhebende Liebe zur Form fehlt, da ist und bleibt der Mensch in der Rohheit befangen (II 52, 430, I 174). Die natürliche Liebe bleibt aber auch in ihren ästhetisch und sittlich veredelsten Gestalten noch in der Gebundenheit durch das Dasein des Universums; um sich von dieser Gebundenheit zu erheben und endlich unterzugehen in der Idee des Universums, muss sie sich ganz vom Dasein und der Wirklichkeit lösen und freie Liebe zur Form des Universums werden. Hierin liegt das ganze Wesen und die Tendenz aller Kunst (II 51); denn nur darum ist die Kunst so wichtig für die Menschheit, weil in ihr allein die Form oder Idee erfasst wird für das Erfassen, d. h. frei von aller Beziehung auf das Dasein, seine Bedürfnisse und seine Rohheit (II 3—4).

Nur in der Kunst wird die Liebe ganz unpersönlich, so möchte ich Trahndorff ergänzend interpretiren. In der höchsten Gestalt der Geschlechtsliebe und Freundschaft ist sie immer noch Beziehung zwischen zwei daseienden Personen. In der Religion ist sie von der Persönlichkeit des Zieles, in welchem das eigne Ich durch die Hingebung der Liebe aufgehen soll, bereits erlöst, wird aber die Beziehung auf die persönliche Existenz des religiösen Ich nicht los, das doch wesentlich seine eigene Seligkeit in der mystischen Vereinigung mit Gott und der Seligkeit Gottes erstrebt und ganz am Dasein (sowohl seiner selbst wie Gottes) und an dem tiefsten Bedürfniss des Daseins, dem Erlösungsbedürfniss haften bleibt. Nur in der Schönheit erfasst nicht mehr das Ich, sondern die Liebe im Ich sich selbst, also ein Unpersönliches das andre, indem Subjekt und Objekt von jeder Beziehung auf das Dasein freiwerden und im reinen Schein der ästhetischen Idee untergehen, indem mit andern Worten das Ich momentan in der reinen Anschauung des Scheins verschwindet, was zwar nur momentane Illusion, aber als Illussion doch psychologische Thatsache ist. Versteht man sich einmal dazu, die Wahrheit der Liebe in der Vernichtung des Liebenden und Geliebten zur Einheit zu sehen, so lässt sich die Trahndorff'sche Definition der Schönheit als der sich selbst erfassenden Liebe nicht nur nicht mehr bestreiten, sondern sie muss gradezu als das Tiefste anerkannt werden, was über den Gegenstand bisher gesagt ist, und darf nicht verwechselt werden mit Weisse's irrthümlicher Behauptung, dass die Liebe als Objekt die höchste Gestalt im Selbstentfaltungsprocess der Idee des Schönen sei. Davon ist bei Trahndorff mit Recht gar keine Rede; er bespricht die veredelten Formen der natürlichen Liebe im Völkerleben nur in der Absicht, um aus ihnen die kulturgeschichtlich wechselnde Auffassung der Liebe überhaupt zum Verständniss zu bringen und daraus zu bestimmen, in welcher Weise auch das Leben der im Schönen sich selbst erfassenden Liebe kulturgeschichtlichen Wandelungen unterworfen sein muss.

Dass die höchste Liebe die Liebe zum Unpersönlichen, und die Liebe zum Persönlichen nur deren Vorstufe ist, wird derjenige kaum

bestreiten können, der einerseits die Liebe zu dem unpersönlichen Wahren, Guten und Schönen als das höchste Leben der Liebe im Menschen gelten lässt, und der andrerseits darauf beharrt, die Liebe zum Persönlichen ebenso wie die Liebe zum Unpersönlichen aus der Sehnsucht nach Vereinigung zu erklären. Bei der Liebe zu einer Person ist die Schwierigkeit der Einswerdung doppelseitig, weil sowohl die liebende als die geliebte Persönlichkeit durch ihre Schranke ein Hinderniss der Vereinigung bilden; bei der Liebe zum Unpersönlichen liegt die Schranke nur einseitig in der liebenden Person. Bei der Liebe zu einer Person liegt das Ziel der Liebe, d. h. die ersehnte Einswerdung, in einem Dritten, Unpersönlichen, das beiden Personen immanent ist und in dem sie beide aufgehen müssen; bei der Liebe zu einem Unpersönlichen repräsentirt das Objekt der Liebe selbst die geahnte Einheit, in welcher das Subjekt aufgehen möchte. Beim Wahren und Guten fehlt die Illusion des momentanen Erlöschens des Subjekts gänzlich; in der religiösen Ekstase wird sie nur in dem Widerspruch der Mystik erreicht, dass erstens das liebende Subjekt sich selbst und seine Seligkeit geniessen will, indem es sich in Gott verloren hat, und dass zweitens das Subjekt in dem Augenblick, wo es sich selbst verliert, auch alle Bestimmtheit des Objekts verloren hat und in gegenstandsloser Gefühlsstimmung schwelgt. Nur die Liebe zum Schönen ist der Illusion fähig, dass das Subjekt momentan verschwindet und in dem Schönen auf- und untergeht, und dass dabei doch das Objekt nicht nur in voller Bestimmtheit, sondern in der ganzen Glorie seiner idealen Herrlichkeit, aber ohne jeder Beziehung zur gemeinen Wirklichkeit, bestehen bleibt. Will man diese Seligkeit nicht Liebeswonne nennen, so muss man einen analogen Ausdruck dafür erfinden, der mir bis jetzt in allen Sprachen zu fehlen scheint; denn in allen Sprachen bezeichnet das Wort Liebe ebensowohl die Sehnsucht nach Vereinigung mit Unpersönlichem wie die nach Vereinigung mit Persönlichem (z. B. Liebe zum Spiel, zur Jagd, „er liebt die Hunde, die Austern, die Flasche“ u. s. w.)

Streng genommen ist es freilich nicht die Liebe selbst, welche in diesem Moment von der Liebe erfasst wird, sondern nur dasjenige, was Grund und Ziel der Liebe in Einem ist; denn die Liebe ist ja nur der Gefühlsreflex jener immanenten Wesenseinheit in der Erscheinungsvielheit, welcher nur in dem Gemüthe eines Individuums, also weder in der absoluten Einheit, noch auch in der absoluten Idee oder Weltform oder Beziehung der Einheit auf die aus ihr zu entlassende Vielheit, gefunden werden kann. Man könnte also genauer sagen: das Schöne ist das Leben der in der Idee Grund und Ziel ihrer selbst erfassenden Liebe; aber diese grössere objektive Genauigkeit wäre doch nur scheinbar, weil sie dem subjektiven Thatbestand nicht vollauf gerecht würde. Indem nämlich die Liebe in der im Bilde angeschauten Weltform Grund und Ziel ihrer selbst erfasst, schwebt sie ebensosehr in der momentanen Illusion, sich selbst als Liebe zu erfassen, wie in derjenigen, dass das Ich untergegangen sei. Die Liebe unterscheidet eben nicht zwischen dem einheitlichen Grund und Ziel ihrer selbst einerseits und dem subjektiven Gefühlsreflex

der Beziehung der Einheit auf die Vielheit andrerseits, sondern sie identificirt ebenso unwillkürlich sich als Gefühl mit demjenigen, was ihr Grund und Ziel ist, wie sie beim scheinbaren Untergang des Ich den auf seinem Gipfel beharrenden Gemüthszustand als einen in der subjektlosen Anschauung, d. h. im reinen Subjekt-Objekt oder der ästhetischen Idee wohnenden gelten lassen muss. Die Unterscheidung zwischen dem Gefühlsreflex und dem Grund und Ziel der Liebe gehört nur dem nachträglich an die Erinnerung herantretenden und sie zergliedernden Reflexionsstandpunkt an, ebenso wie die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt in der ästhetischen Idee, welche das Subjekt verschlungen zu haben scheint und mit dem Gegensatz des Subjekts auch den Charakter als Objekt verloren zu haben scheint. Man kann daher trotz der scheinbaren objektiven Ungenauigkeit in der Trahndorff'schen Definition dieselbe in der gegebenen Gestalt bestehen lassen, weil sie dem psychologischen Thatbestand im Augenblick der liebevollen Versenkung in's Schöne, d. h. im Augenblick der Illusion, besser entspricht als die nach Maassgabe des Reflexionsstandpunktes berichtigte.

Die Trahndorff'sche Definition des Schönen als der sich selbst erfassenden Liebe stösst die Hegel'sche Definition als des Scheinens der Idee nicht um, sondern legt derselben nur ein noch tieferes Fundament, indem sie erklärlich macht, was bei Hegel unerklärlich bleibt, nämlich den Grund der unendlichen Beseligung durch das Schöne, die allertiefste Durchwühlung des Gefühls und die wonnige Erhebung desselben zur ungetrübten Seligkeit der Götter. Die Hegel'sche Definition ist so eisig kalt wie seine ganze Philosophie, aber sie erhält die belebende innerliche Wärme des Gemüths, indem Trahndorff hinzufügt, dass es die tiefste innerlichste Wurzel des Gemüths, d. h. die Liebe ist, welche in der Auffassung der Idee im ästhetischen Schein sich selbst erfasst, mit sich zusammenschliesst und eine ästhetische Scheinbefriedigung findet, welche trotz ihres vorläufig illusorischen Charakters die wahre Perspektive der Ewigkeit öffnet. Den Mangel am konkreten Idealismus Hegel's, den die Gefühlsästhetik auf empirischem Wege zu ergänzen versucht hat, sehen wir hier von Trahndorff in wahrhaft spekulativer Weise überwunden. —

Nach dem Vorausgeschickten bedarf es kaum noch des Nachweises, dass Trahndorff ebensowenig abstrakter Idealist wie Formalist in der Aesthetik ist, sondern mit voller Entschiedenheit konkreter Idealist. Seinen Widerspruch gegen die formalistische Aesthetik drückt er auch in negativer Gestalt aus, während er sich dem abstrakten Idealismus gegenüber leider ebenso wie Hegel damit begnügt, die positive Wahrheit des konkreten Idealismus aufzustellen und zu formuliren.

Er lässt Ebenmaass und Harmonie als Bedingungen der Schönheit gelten, aber doch nur indem er ihnen sofort den Ausdruck als dritte Bedingung hinzugesellt, und er warnt davor, das A n g e n e h m e, was in der die Auffassung des Stoffes erleichternden Beschaffenheit der sinnlichen Form liegt, mit dem Schönen zu verwechseln, welches mit dem Dasein nichts zu thun hat und in der Form liegt, sofern in ihr

(als sinnlicher) die Form (als übersinnliche oder Idee) erscheint (I 92—93). Auch die Vereinigung der drei Bedingungen (Ebenmaass, Harmonie und Ausdruck) ist weit davon entfernt, die Begriffsbestimmung des Schönen auszumachen; denn das Schöne bleibt das Unaussprechliche, dessen Bestimmungsgrund kein Begriff ist, sondern jenseits alles Begreifens liegt (I 96). Auch der Begriff (der Form oder) der Einheit im Mannichfaltigen giebt keine Definition der Schönheit, wie man nach dem Vorhergehenden versucht sein könnte zu vermuthen; denn er bedingt ebensogut wie das Schöne auch alles Denken und Thun, die Wissenschaft und das Gute, ja sogar die ganze Welt mit ihren Entwickelungsreihen und Erscheinungsarten, weil durch ihn das Dasein bedingt ist (II 41). Darum ist es auch unmöglich, Kunstwerke nach Regeln zu konstruiren. weil sie nur aus dem Leben der sich selbst erfassenden Liebe in der Begeisterung des Genies entspringen können (II 428).

Was nun Trahndorff's Stellung zum abstrakten Idealismus betrifft, so haben wir gesehen, dass das Schöne eine Anschauung der Phantasie ist, in welcher das Subjekt momentan zu verschwinden scheint, eine Anschauung in geschlossener Form, d. h. ein Bild, und zwar ein Bild, in welchem alle Beziehung auf das Dasein als solches getilgt, und nur die Form, d. h. das ideale Verhältniss des erzeugenden Lebensprincips zur Mannichfaltigkeit der Erscheinung übrig geblieben ist. Nur insoweit das innere Kunstbild des Künstlers wieder zum äusseren Kunstwerk geworden ist, erscheint es von neuem mit einem Dasein oder Stoff (Marmor, Leinwand u. s. w.) behaftet, an den es sich anlehnen muss, um eine Existenz als Bild für Alle zu gewinnen; aber dieses Dasein ist nur Mittel für das Erscheinen der idealen Form, während in der Naturwirklichkeit die Form nur Mittel ist für die Ermöglichung des Daseins (II 53). Alles Schöne besteht nur in Bildern, d. h. in Erscheinungen nur für das Erfassen (I 214), und nur im Erscheinen kann die Form des Universums für das Erfassen erfasst werden (I 97, 39). Darum stellt auch die schöne Kunst die Form des Universums nur als Erscheinung im (Dasein und) Werden dar (I 190), d. h. das Wesen der Kunst ist der Schein (I 217). Der (ästhetische) Schein ist das Erscheinen der Form des Universums (d. h. der Idee) in einem Kunstbilde, und ist insofern der Wirklichkeit, d. h. dem Erscheinen (der Form des Universums) im Werden des Universums, entgegengesetzt (II 381—382).

Das Sein oder Wesen an sich ist weder ein Mannichfaltiges, dessen Merkmale wahrgenommen und der Erscheinung gegenübergestellt werden könnten, noch überhaupt ein Einzelnes, das als Glied einer Mannichfaltigkeit andern Einzelnen gegenüberstände und im Gegensatze zu diesem bestimmt werden könnte (I 189); es ist darum nie frei zu machen von der Erscheinung und kann nur in dieser erscheinen und in ihr und durch sie erfasst werden (II 383). Seine Immanenz, sein inneres geheimes Leben, ist es freilich erst, was die Erscheinung zum Schönen macht, aber an und für sich ist es noch nicht das Schöne, sondern als die in den Tiefen der Gottheit ruhende Idee oder als das verborgene, immer nur geahnte Heiligthum das Erhabene der Idee (I 96—97,

173). Dabei ist „erhaben" noch nicht einmal im ästhetischen Sinne zu verstehen, weil zum ästhetisch Erhabenen ausser der überragenden Idee doch auch schon wieder die Erscheinung gehört, welche von ihr überragt wird (I 78—82). Alles im Kunstwerk zielt darauf ab, die Erscheinung des Daseins und Werdens dem Ideal unterzuordnen und seinem zur Erscheinung Kommen dienstbar zu machen; aber darum kann doch das phänomenale Werden ebensowenig jemals sich in das wesenhafte Sein umwandeln, wie das letztere jemals ohne das erstere, anstatt in demselben erscheinen kann (II 381). Gelingt es aber, den ästhetischen Schein des Kunstwerks zum Ideal zu erheben, d. h. die Wahrheit der Form des Universums zur mittelbaren, immanenten Erfassung zu bringen, so tritt der Moment des Triumphes für das Kunstwerk ein in der Illusion (II 49, 83); die Illusion ist der Sieg der Liebe, die in dem Schönen sich selbst erfasst und mit Innigkeit umfasst, indem sie die Wahrheit der Idee in demselben erkennt (II 23).

Unkünstlerisch ist die Täuschung, der Betrug, z. B. bei lebenden Bildern, welche uns einen ästhetischen Schein des starren Bildes vortäuschen sollen, während sie doch lebendige Naturwirklichkeit sind (I 217); darum soll man auch Illusion nicht mit Täuschung übersetzen, weil das den wunderlichen Irrthum herbeiführen kann, als ob es in der Kunst nur um eine Selbsttäuschung zu thun wäre, welche der Mensch sich selber vorspiegelt, um die Wirklichkeit auf einen Augenblick zu vergessen und in Phantasien zu schwärmen und süss zu träumen (II 49). „Wehe der Kunst, wenn sie keinen andern Zweck hätte, und wehe der Wirklichkeit, wenn wir sie so vergessen müssten, wenn wir selbst vergessen müssten, was an derselben Wahrheit ist! Nicht die Wahrheit in derselben sollen wir vergessen, sondern das, wodurch sie uns täuscht, und sie täuscht uns am meisten, nicht die Kunst. Sie täuscht uns nur zu oft durch Unnatur, entstanden durch den Kampf isolirter Kraft mit der Schwäche, und diesen Kampf sollen wir vergessen, dieser Unnatur entsagen, um in unmittelbarer Berührung zu leben mit dem Sein und der innersten Wahrheit des Universums, und diess geschieht durch die Illusion. Sie giebt uns grade die Wahrheit als unmittelbares Leben, und was wir darüber in der Wirklichkeit vergessen, ist eben die Unwahrheit, so wie jene Illusion das Mittel, die Wahrheit und das Sein immer mehr in der Erscheinung zu beleben und zu befestigen, indem wir die Natur immer reiner und freier vom Kampfe mit der Schwäche in uns aufnehmen" (II 49—50).

Wir werden in diesem Begriff der Illusion, der als subjektives Korrelat dem objektiven des ästhetischen Scheins im Kunstwerk gegenübertritt, eine werthvolle Bereicherung und Vertiefung der ästhetischen Grundbegriffe begrüssen dürfen. Das Kunstwerk ist ästhetischer Schein, d. h. es ruft in dem Bewusstsein jedes Beschauers das entsprechende bestimmte abgeschlossene Kunstbild als subjektive Erscheinung hervor, welches der Künstler in dem Werk niedergelegt hat; aber nicht in jedem feiert es seine Triumphe, nicht in jedem erzeugt es die Illusion des völligen persönlichen Aufgehens in der reinen ästhetischen Anschauung, die Illusion der unmittelbaren Berührung mit der Wahrheit der Form des Universums in und durch den ästhetischen Schein, und

endlich die Illusion der in dieser Berührung sich selbst erfassenden und sich mit sich sättigenden Liebe. Und doch ist es erst diese Illusion in ihrer dreifachen Gliederung und der zusammenhängenden Einheit ihrer einander bedingenden Momente, durch welche das innerste Heiligthum der Schönheit selbst betreten wird, während alle niederen Stufen des Genusses der Schönheit nur die Vorhallen des Tempels sind. Am stärksten pflegt die Illusion zu sein, wenn ein von Natur für's Schöne empfänglicher und dabei wohl gebildeter Sinn zum ersten Mal einem ihm bis dahin unbekannt gebliebenen Meisterwerke eines Genies gegenübertritt; wenn man in solchem geweihten Augenblick der Kritik und Reflexion eine voreilige Einmengung gestattet, so betrügt man sich gleichsam um den ersten Kuss der Geliebten (II 416). —

Es bedarf kaum der Seitenbemerkung, dass die Illusion und die Beseligung der sich selbst erfassenden Liebe um so stärker sein muss, je deutlicher die gliedliche und repräsentative Beziehung auf die makrokosmische Idee in der mikrokosmischen Idee des Kunstwerks ist, je stärker die letztere dazu zwingt, in ihr die erstere ahnungsvoll mit zu erfassen; denn erst in der makrokosmischen Idee liegt die volle und ganze Einheit, in der mikrokosmischen Idee nur ein specielles Beispiel der Einheit. Die mikrokosmische Idee wird um so mehr geeignet sein, die makrokosmische Idee zu ersetzen und die Ahnung der absoluten Einheit zu wecken, je deutlicher und unmittelbarer die Individualität, welche im ästhetischen Schein des Kunstwerks dargestellt ist, als Inkarnation des Göttlichen oder des All-Einen Wesens erscheint; diess ist aber nur in zwei Fällen möglich: in der plastischen Darstellung der Naturgötter und in der teleologisch-sittlichen Darstellung der Menschwerdung des Göttlichen. Der erste Fall giebt die klassische, der zweite die romantische Kunst.

Der Naturanschauung und der Naturreligion des Griechen war der Gegenstand der Liebe noch ein Aeusseres, das ihm in der Wirklichkeit (z. B. in der bloss ästhetisch geadelten Geschlechtsliebe) als flüchtige wandelbare Erscheinung zu bald entschlüpfte, und das er erst an einem Kunstgebilde sich gleichsam als ein Ewiges bewähren sah; deshalb verehrte der Grieche die Bildsäule des Gottes wirklich, weil sie ihn den Gegenstand seiner Verehrung, das Schöne als ein für sich Bestehendes, Unwandelbares hinstellte, und so die einzige ihm bekannte Inkarnation des Göttlichen repräsentirte (II 352—354). Bei den Germanen hingegen ist der Gegenstand der Liebe ein Inneres, nicht mehr bloss die äussere Blüthe des Lebens, sondern das sittliche Lebensprincip, welches das ganze Leben bestimmt und verschönert, und darum überwiegt selbst in der Geschlechtsliebe die Liebe der Freiheit, welche nicht mehr die Form an sich, sondern den Ausdruck liebt und auch von Seiten des Mannes die Treue in der Vereinigung eines ganzen Lebens mit einem andern ganzen Leben fordert (II 351 bis 352). Was der Germane in dem geliebten Menschen liebt, ist die Menschwerdung des Göttlichen in ihm, welche, so weit sie mangelhaft ist, von der Begeisterung des Liebenden ergänzt wird, ebenso wie vorher die Schönheit der Form (II 353—354). Diese Idee der Menschwerdung des Göttlichen als Gegenstand der Liebe, Verehrung und

Andacht ist das wichtigste Element in dem Begriffe der Romantik und sein eigentlichster und tiefster Gehalt, wie er sich in der Christustreue, dem Marienkultus und dem Minnedienst entwickelt hat, freilich nicht ohne starke Trübungen und unreine Beimischungen (II 355, 401). Hier sind die Bilder nicht mehr selbst das Verehrte, sondern nur Symbole des geistig Innerlichen, das sie versinnlichend ausdrücken; denn die Liebe selbst geht hier rein auf das Innere „und steht also auch in jedem Moment auf dem Wege zu ihrer eigenen Reinigung und Befreiung von der Individualität“ (II 355). Das Christenthum hat dem Germanenthum diesen Geist nicht erst eingepflanzt, sondern nur die günstigsten Bedingungen zu seiner Entwickelung herbeigeführt, wie umgekehrt das Christenthum sein romantisches Gepräge erst durch das Germanenthum empfing (II 356—357).

Das Mangelhafte an der christlichen Kunstentwickelung liegt darin, dass das Christenthum auf seinem Wege zur Vernichtung aller Individualität durch Vergöttlichung der Menschheit festgehalten wurde bei der Vergöttlichung einzelner Individualitäten (Christus, Maria u. s. w.), während es in dem Geiste des reinen Christenthums liegt, die Menschwerdung Gottes auf alle Individualitäten auszudehnen und in dieser Vergöttlichung alle zur Einheit zurückzuführen (II 357). Diess deutet zugleich auf den Inhalt einer neuen Kunstepoche der Zukunft hin, welche freilich nur dann auf Verwirklichung hoffen darf, wenn die dogmatische Form des historischen Christenthums (die Menschwerdung Gottes bloss in einem oder wenigen Individuen) überwunden, und das, was Trahndorff den Geist des reinen Christenthums nennt (die Menschwerdung Gottes in allen Individuen oder die konkretmonistische Religion der Immanenz) zum allgemeinen Bewusstseinsinhalt geworden sein wird *). —

Wir sind mit diesen Betrachtungen zugleich in Trahndorff's Ansichten über die geschichtlichen Entwickelungsstufen des Ideals eingetreten. Dieselben stützen sich auf seine Unterscheidung des gesammten Kunstgebiets in das Plastische und Teleologisch-Sittliche. Unter Plastik versteht er das, was man sonst bildende Kunst nennt, also die Einheit von Skulptur und Malerei, welche den Gegensatz des rein Plastischen und malerisch Plastischen in sich schliesst (II 220); er definirt das Plastische im weiteren Sinne als das Erfassen des Gewordenen in einem stehenden Moment mit momentan abgeschlossenem Interesse (I 98—99, 102). Unter dem teleologisch-Sittlichen versteht er das für-sich-Erfassen des Werdens in Beziehung auf das innere Sein (I 106), also das Werden nicht in Beziehung auf das Gewordene,

*) Es wäre ein Irrthum, wenn man hiernach Trahndorff für einen Hegelianer in der Religionsphilosophie halten wollte; im Gegentheil nimmt er in seiner Brochüre „Christus in unserer Zeit“ (Berlin, bei Plehn 1836) sehr entschieden gegen die Hegel'sche Religionsphilosophie Stellung und spricht demjenigen den Christennamen ab, der die Gottmenschheit Christi für eine blosse Idee hält. Zwar soll in jedem Christen die Menschwerdung Gottes sich wiederholen, aber diese Idee soll nur dann kein trügerischer Traum sein können, wenn der geschichtliche Jesus wirklich als Gottmensch auf Erden gelebt und als solcher die Offenbarung dieser Idee gebracht hat (S. 67—72).

sondern in Beziehung auf das Innere des Werdens und sein Zustandekommen, d. h. in Bezug auf das Wollen und dessen motivatorische Determination (I 110). Dieser Gegensatz ist allerdings von durchgreifender Bedeutung, wenn auch die gewählten Bezeichnungen irreleitend sind.

Der Motivationsprocess des Wollens und Werdens braucht sich keineswegs in bewussten Zweckbeziehungen oder in sittlichen Faktoren zu bewegen; das rein Plastische oder Skulpturelle ist zwar dasjenige, worin das abgeschlossene Interesse am Gewordenen als einem stehenden Moment gipfelt, erschöpft aber dieses Interesse nicht, und das Plastische im erweiterten Sinne, in welchem es die Malerei mit umfasst, zieht schon wiederum in der malerisch angedeuteten Bewegung ein gut Theil motivatorische Innerlichkeit des Wollens und Werdens in das Kunstwerk hinein (II 30—31). Der fragliche Gegensatz deckt sich eben nicht vollkommen mit dem Gegensatz der Künste der Ruhe und der Bewegung, der Aeusserlichkeit und Innerlichkeit, oder (wie Schleiermacher sagt) der bildenden und redenden Künste. Wie das Malerische innerhalb der bildenden Kunst schon den Ausdruck der motivatorischen Innerlichkeit zur Geltung bringt, und die Mimik innerhalb der Künste der Aeusserlichkeit das Motivatorische oder den Process des Wollens auch als Bewegungsreihe vorführt, so stellt andrerseits das klassische Epos der Hellenen innerhalb der redenden Künste der Innerlichkeit die plastische Spielart dar, indem trotz aller Verwandlung der Schilderungen in Handlungen doch das anschaulich Individuelle in plastischer Selbstständigkeit gegenüber dem Universum festgehalten und die plastische Gegenständlichkeit der poetischen Phantasie des Hörers stärker beschäftigt wird als deren motivatorische Innerlichkeit (II 28—29).

Der fragliche Gegensatz liegt also tiefer als die Gliederung der Künste und greift durch die letztere hindurch, wenn auch die verschiedenen Künste von Natur mehr die eine oder mehr die andre Seite dieses Gegensatzes begünstigen; es handelt sich zunächst darum, ob das Ideal zu erfassen versucht wird im Process des Werdens als dessen durchgreifende Innerlichkeit, oder im abgeschlossenen Moment des Gewordenseins als einem aus dem Fluss des Werdens herausgehobenen, zum ewigen Stehen gebrachten (II 380—381). In der letzteren Anschauungsweise sieht Trahndorff das charakteristische Merkmal der klassischen, in der ersteren dasjenige der romantischen Kunst. Wird dagegen versucht, das Ideal als das Sein selbst unter völliger Aufhebung des Werdens zu erfassen, so wird damit die ästhetische Bedeutung des Ideals selbst aufgehoben (II 380); das Sein wird dann bloss mit der Ahnung erfasst und der Versuch, es dann doch noch sinnlich darzustellen, giebt die orientalische Kunst (II 13). Trahndorff unterscheidet sich also von Hegel darin, dass er, ebenso wie nach ihm Weisse, die orientalische Kunst der Ahnung als ausserästhetische Vorstufe der klassischen und romantischen Kunst unberücksichtigt lässt. Im klassischen Alterthum waren Baukunst, Skulptur, Tanz und plastische Poesie die herrschenden Künste, während die Malerei in plastischer Gebundenheit verharrte, die Mimik

durch die tragische und komische Maske an ihrer Entfaltung gehindert war und der Musik nur eine begleitende Rolle zufiel (II 333—340). Im Mittelalter und der neueren Zeit treten Baukunst, Skulptur, Tanz und plastische Poesie in den Hintergrund, während teleologisch-sittliche (d. h. lyrisch-dramatisch-motivatorische) Poesie, Musik, Mimik und Malerei dafür in den Vordergrund rücken (II 341—343). Die Skulptur, die keine anthropomorphischen Götter mehr vorfindet und lebende Menschen abzubilden ungeeignet ist, sieht sich auf die Darstellung dahingeschiedener Sterblicher beschränkt, welche wegen ihrer Thaten und Werke im Volksbewusstsein als (gleichsam mythische) Idealgestalten unsterblich fortleben (II 377—378), ein Gedanke, der später von Weisse (Aesthetik II 178—181) näher ausgeführt worden ist.

Was das Kunstleben der Gegenwart und Zukunft betrifft, so ist Trahndorff mit Hegel darin einverstanden, dass unsre Kunst in Folge der deistisch materialistischen Auflösung des christlichen Glaubens sich in einem nicht scharf genug zu geisselnden Verfall befindet, dass an Stelle der Liebe zum Höchsten und der Treue gegen das Ideal klägliche Sentimentalität, rohe Frivolität und gemüthloser Indifferentismus herrschen (II 356, II 400), und dass mit einer verständnisslosen Vermengung und mit stilwidrigem Missbrauch aller historischen Stilarten der gröbste Unfug getrieben wird (II 384, 369). An Stelle des angeborenen (instinktiv ursprünglichen oder vererbten ästhetischen Gewissens und dessen richtiger Ausbildung durch eine zugleich nationale und zeitgemässe Kunst (II 423, 70—71) ist ein verbildeter falscher Geschmack und eine kunstwissenschaftliche Kritik getreten, welche die Rückkehr zu ächter Kunst nur noch mehr erschweren, und doch als das einzige Surrogat der wahren Liebe zum Schönen vorläufig nicht beseitigt werden können (II 452). Der unächte Geschmack führt wie bei den Römern zum *haut goût* einer ästhetischen Feinschmeckerei, welche die Kunst zum raffinirten Luxus der „Kenner“ herabwürdigt (II 440—447), und die Kritik erstickt das Genie unter Regeln, indem sie nicht bloss regulativ ihren Maassstab an das Geschaffene legt, sondern auch sich vorzuschreiben vermisst, was und wie zu schaffen sei, um zum Bessern zu gelangen (II 425, 430).

Wenn Trahndorff die Unterbrechung der romantischen Periode des Mittelalters durch äussere Stürme beklagt (II 433—436), so verkennt er dabei doch, dass die christliche Glaubenswelt die in ihr liegenden ästhetischen Anregungen erschöpft hatte und bereits einer innerlichen Auflösung verfallen war. Deshalb ist auch sein Glaube eitel, dass sich aus dieser christlichen Glaubenswelt noch einmal eine neue, geläuterte Kunst erheben könne (II 396—398); er übersieht, dass das historische Christenthum in einem inneren Zersetzungsprocess sich erst vollständig auflösen muss, bevor diejenige Form des religiösen Bewusstseins Platz greifen kann, welche er selbst als den Geist des reinen Christenthums bezeichnen zu können meint. Mit Recht überlässt Trahndorff das Werden der neuen Kunstepoche dem Werden des Universums, und deutet nur auf die Nothwendigkeit hin, das Leben der Liebe zum Höchsten zu pflegen (II 430, 404—405).

Aber der Philosoph darf doch auch wohl die Richtung bezeichnen, welche dem Fortgang des Entwickelungsprocesses durch die Vergangenheit desselben angewiesen ist, und es ist zu wenig gesagt, dass die in dem Geist des reinen Christenthums wieder heimisch und sicher gewordene Menschheit auch einen hinreichend freien und hellen Blick haben werde, um auf die Kunst des klassischen Alterthums zurückzuschauen (II 405). Da hat Weisse doch spekulativer gedacht, der Trahndorff's unbestimmte Hoffnung auf eine neue Kunstepoche dahin präcisirte, dass das „Moderne" die synthetische Einheit des Klassischen und Romantischen auf der Basis der Reinheit und Universalität der Kunst sein müsse. —

Unklar bleibt bei Trahndorff das Verhältniss des Naturschönen zum Kunstschönen. Er verwirft nicht ausdrücklich das Naturschöne, wie diess Hegel, der es praktisch doch eingehender erörtert, im Widerspruch mit seinem Princip thut; er hat auch nicht wie Schleiermacher ein so einseitiges Princip des Schönen, dass das Naturschöne folgerichtiger Weise ausgeschlossen bleiben muss; er lässt im Gegentheil neben dem Princip der künstlerischen Produktivität des Schönen auch die Perception desselben in der „Welt-Anschauung" oder dem „Erfassen der Welt" gelten; aber er wendet sich doch mit seinem praktischen ästhetischen Interesse ganz ausschliesslich auf das Kunstschöne. Nur eine einzige Bemerkung findet sich über das Naturschöne, in welcher untersucht wird, ob auch im Naturbilde oder bloss im Kunstbilde das Idealschöne zu finden sei. Diese Frage wird dahin entschieden, dass im Naturbilde das Ideal nur als ein im Ganzen des Universums liegendes mittelbar durch Beziehung des individuell abgeschlossenen Bildes auf das Ganze miterfasst werde, dass dagegen im Kunstbilde das Ideal erstens als eine auf das ganze gliedlich bezogene Form und zweitens zugleich noch als ein besonderer unmittelbarer Ausdruck des Seins erfasst werde, so zwar dass beide Arten der Beziehung auf das Sein, die mittelbare und die unmittelbare zusammenfliessen und in Eins fallen und dadurch den Vorzug des künstlerischen Ideals vor dem natürlichen Ideal konstituiren (II 35). Man kann diese Bemerkung nicht so verstehen wollen, als ob der mikrokosmische Charakter des Naturbildes geleugnet werden sollte, sondern nur so, dass das Erfassen des Ideals im mikrokosmischen Naturbilde zunächst erst ein mittelbares, durch die gliedliche Beziehung zur makrokosmischen Idee vermitteltes sei, dass aber im Kunstbilde zu dieser mikrokosmischen Bedeutung noch eine zweite unmittelbare Art der Versinnlichung des idealen Seins hinzutrete. Diese kann dann in Trahndorff's Sinne wohl nur noch in der Menschwerdung des Göttlichen gesucht werden, woraus aber erhellt, dass die fragliche Differenz nicht die Grenzlinie zwischen Naturbild und Kunstbild, sondern sowohl im Kunstschönen wie im Naturschönen die Grenzlinie zwischen dem natürlichen und vergöttlichten Leben der Menschheit zieht. Trahndorff hat dabei also einerseits, wie Hegel, die Grenzlinie des Naturschönen unterhalb des Menschen gezogen, was begrifflich inkorrekt ist, und andrerseits übersehen, dass dann auch von dem Kunstschönen nur ein kleiner Theil über das Niveau des Naturschönen

hinausragen würde. Ausserdem ist zu bemerken, dass von dem verständnissvollen Erfassen in jedem Naturschönen ausser der mittelbaren Beziehung des mikrokosmischen Bildes auf die makrokosmische Idee auch noch ein unmittelbarer Ausdruck der Idee als des konkreten idealen Lebensprincips zu finden ist, also auch hier schon ein doppeltes Erfassen des idealen Charakters und ein Zusammenfliessen beider Arten des Erfassens stattfindet. Den wahren Grund der Ueberlegenheit des Kunstschönen über das Naturschöne, der sowohl bei der Produktion wie bei der Perception in dem Verhältniss des ästhetischen Schein's zur Wirklichkeit liegt, hat Trahndorff nicht erkannt und hat sich wohl durch das Gefühl der eignen Unklarheit und Unsicherheit auf diesem Gebiete von einem näheren Eingehen auf dasselbe abhalten lassen; er hat aber in Folge dessen auch den Weisse'schen Fehler einer principiell verkehrten Ueberordnung des Naturschönen über das Kunstschöne glücklich vermieden.

Fügen wir hinzu, dass Trahndorff im Begriff des Erhabenen sich mit Hegel auf gleichem Boden bewegt, aber schärfer als dieser den Begriff präcisirt, dass er im Begriff des Komischen und Humoristischen seinen Zeitgenossen weit überlegen ist, dass er in der Gliederung der Künste einen bedeutenden Fortschritt repräsentirt, dass er in der Eingliederung der Baukunst in das System der Künste die Wahrheit erfasst und nur nicht durchgehends festgehalten hat, dass er endlich der Mimik den ihr gebührenden Platz angewiesen und zum ersten Mal Mimik und Tanz ausführlich gewürdigt und analysirt hat, so sind alle diese Leistungen in Verbindung mit der principiellen Bedeutung seiner Aesthetik wohl dazu angethan, um diesem Denker in der gesammten Geschichte der Aesthetik den zweiten Platz unmittelbar neben Hegel einzuräumen, dessen Standpunkt er nicht bloss, wie Weisse und Schleiermacher, in Punkten von sekundärer Bedeutung, sondern in den spekulativen Principien selbst ergänzt und vertieft. Möge diese zwei Menschenalter nach dem Erscheinen des Werkes von mir ausgesprochene Anerkennung den Manen des Verstorbenen als eine kleine Sühne für das grosse, ihm während seines Lebens angethane historische Unrecht gelten.

c. Schleiermacher.

Schleiermacher war zunächst Theolog, und seine Streifzüge auf das Gebiet der Philosophie haben alle einen mehr oder weniger dilettantischen Charakter. Einigermaassen nachhaltige Wirkungen hat er nur auf dem Felde der Religionsphilosophie hinterlassen. Die von Lommatzsch i. J. 1842 herausgegebenen „Vorlesungen über Aesthetik", welche Schleiermacher im Wintersemester 1832—33 gehalten hat, zerfallen in einen allgemeinen spekulativen Theil und einen besonderen, die Darstellung der einzelnen Künste enthaltenden Theil, wobei aber die wichtigsten allgemeinen Fragen gelegentlich im zweiten Theil behandelt sind. Im ersten Theil fehlt es gänzlich an Untereintheilungen; bei dem völligen Mangel einer festen Ordnung und

logischen Gliederung des Stoffs musste es dem Herausgeber bei dem besten Willen unmöglich sein, den Mangel des Hefts nachträglich zu ergänzen. Schleiermacher sucht sich den Problemen allmählich auf allerlei Umwegen zu nähern, kommt aber vor lauter Vorbereitungen und Einleitungen nicht zur Sache, vor lauter Anläufen nicht zum Sprunge; wo er gelegentlich das Vorhergehende resumirt, fällt sein Mangel an Genauigkeit und Deutlichkeit noch mehr auf, und wird die Hauptsache gewöhnlich gar nicht erwähnt. Das Gebotene hat den Anstrich zwangloser Unterhaltung im vertrauten Kreise; man wäre versucht, es Plauderei zu nennen, wenn nicht doch wieder das Unwichtigste mit gleich salbungsvollem Nachdruck heruntergepredigt würde, wie das Wichtigere. Das Ganze ist ein formloser Gedankenbrei, in welchem vieles Triviale, noch mehr Halbwahres und Schiefes und einige gute Bemerkungen durch einandergerührt sind; um die Lektüre dieser altersschwachen salbbadernden Nachmittagspredigten erträglich zu machen, hätte der Herausgeber den Muth haben müssen, einen Auszug des Werthvolleren von höchstens einem Viertel des jetzigen Umfanges zu veranstalten. Für die Principienfrage ist die Ausbeute sehr gering, für die Begriffe des Erhabenen, Tragischen, Komischen u. s. w. fast gleich Null, und nur die Behandlung der einzelnen Künste giebt dem Vortragenden Gelegenheit, über allerlei Dinge seine Bemerkungen als klassisch geschulter und auch sonst gebildeter Laie vorzubringen.

Dem Inhalt nach sind Schleiermacher's allgemeine spekulative Erörterungen über Aesthetik als eine Ergänzung der Hegel'schen zu betrachten, und zwar hauptsächlich nach psychologischer und erkenntnisstheoretischer Seite hin, während die bei Hegel im Vordergrund stehende Beziehung der Aesthetik zur Metaphysik hier kaum gestreift wird. Dass Schleiermacher in Hegel's Aesthetik den letzten Abschluss der historischen Entwickelung dieser Disciplin und den denkbar höchsten Punkt ihrer Werthschätzung erreicht sieht, spricht er deutlich aus (S. 16—17). Ob er Trahndorff's Aesthetik, die fünf bis sechs Jahre vor der Redaktion der gedruckt vorliegenden Vorlesungen erschienen war, gekannt hat, wage ich nicht zu entscheiden; bejahenden Falls dürfte wohl die starke Betonung der Produktivität und des Könnens in der Kunst ebensowohl auf Trahndorff zurückzuführen sein, wie die eingehende Berücksichtigung der Mimik und das Postulat eines Gesammtkunstwerks als Gipfels der Kunstentwickelung, wenngleich in den beiden letzteren Punkten Schleiermacher auch mit Trahndorff aus gemeinsamer Quelle, nämlich aus Ast's damals noch wohl renommirtem „System der Kunstlehre" geschöpft haben kann. — Indem Hegel die Kunst als Produkt des absoluten Geistes auf gleiche Linie mit Religion und Philosophie gestellt hat, hat er zugleich alles ausgeschieden, was diese hohe Stellung nicht einnehmen kann, so insbesondere dasjenige, was in der Natur der Kunst analog zu sein scheint, und hat die Kunst auf denjenigen Ort im geistigen Kosmos beschränkt, wo sie allein hingehört, auf die Offenbarung des absoluten Geistes in der menschlichen Thätigkeit (S. 16—17). Schleiermacher belobt hiermit Hegel dafür, dass er das Naturschöne aus der Aesthetik

hinausgeworfen und dieselbe auf Philosophie der Kunst, d. h. das Schöne auf ein Produkt der menschlichen Thätigkeit (in demselben Sinne wie Philosophie und Religion) reducirt habe, womit es nicht etwa weniger, sondern nur um so reiner und ausschliesslicher Produkt des absoluten Geistes werden soll. Dass dieses Lob*) auf einem, allerdings durch Hegel verschuldeten Missverständniss beruht, ist bereits erörtert; das Schöne ist darum nicht weniger Produkt des absoluten Geistes, wenn es, wie das Naturschöne, nicht durch Vermittelung menschlicher bewusster Thätigkeit hervorgebracht ist, sondern nur durch solche aufgefasst wird.

Schleiermacher's Aesthetik führt das durch, was Hegel zwar angekündigt, aber wohlweislich unterlassen hatte, auszuführen, die Ausschliessung des Naturschönen. Ebenso wie das, was bloss zufällig, oder accessorisch Kunst an sich hat, aber nicht an sich Kunst, d. h. selbstständige Kunst ist, von der ästhetischen Betrachtung ausgeschieden werden muss, ebenso alles, was nicht durch Menschen entstanden ist (S. 34), da uns die Naturbedeutung des Gegenstandes bei der ästhetischen Betrachtung desselben nichts angeht, und wir uns nur um dessen Kunstbedeutung zu kümmern haben (249). Freilich ist dann doch ein Seitenblick auf das Verhältniss der accessorischen zur selbstständigen Kunst nicht zu umgehen (357), und ebenso muss auch das Verhältniss der Naturproduktion zur Kunstproduktion in Erwägung gezogen werden, wobei sich dann sofort neben den Unterschieden ein Grad der Zusammengehörigkeit herausstellt, welcher die Berechtigung der Ausschliessung des Naturschönen aufhebt. So wenig die Aesthetik Grund hat, sich zur Betrachtung der accossorischen oder unfreien Künste für zu vornehm zu halten, wofern sie nur die Sonderung zwischen ihnen und den freien Künsten übersichtlich und sauber durchführt, ebensowenig hat sie Grund, die Betrachtung des Naturschönen bei Seite zu lassen, wofern sie nur die Vermengung desselben mit dem Kunstschönen vermeidet.

Die Frage, ob es vor und ausser dem Kunstschönen ein Naturschönes gebe, existirt in dieser Fassung für Schleiermacher schon darum nicht, weil er den Begriff des Schönen als solchen gar nicht gelten lässt, und die Verwendung dieses Wortes zur Bezeichnung des allgemeinen Gegenstandes der Aesthetik für eine unstatthafte und missbräuchliche Verallgemeinerung erklärt (240, 24, 606—607). Aber auch wenn man das Wort schön auf die Schönheit der Gestalt beschränkt, bleibt doch die Thatsache bestehen, dass die Naturkraft ebensowohl Schönes producire wie die menschliche Thätigkeit (607 bis 608), dass beide in der Hervorbringung des Schönen gleichsam rivalisiren (506). Wenn auch sonst ganz allgemein der Kunstproduktion die Aufgabe zugeschrieben wird, zu der Naturproduktion der Quantität nach E r g ä n z u n g, der Qualität nach E r f ü l l u n g zu sein (505, 237), wenn mit andern Worten die Kunst ideal hervorbringt, was die Natur geben würde, wenn nicht andre hemmende Koefficienten mitwirkten

*) Die betreffende Stelle ist von Schasler (krit. Gesch. d. Aesth. S. 925—926) als tadelnder Vorwurf missverstanden worden.

(150, 169), so besteht doch etwas Gemeinsames zwischen Naturproduktion und Kunstproduktion, welches recht eigentlich in das Gebiet der Aesthetik fällt. Dieses Gemeinsame verkennen, heisst die Aesthetik auf eine fehlerhafte, einseitig anthropologische Bahn drängen; ihm den Namen des Schönen verweigern, zwingt dazu, eine andre Bezeichnung heranzuziehen, welche unter allen Umständen die Grenze zwischen ästhetischer und nichtästhetischer Betrachtungsweise verwischen muss. Diess gilt z. B. für den Begriff des Vollkommenen, mit dessen Pflege Schleiermacher auf den Wolf'schen Standpunkt zurückfällt (248, 229, 231). Die Forderung der Vollkommenheit besagt nur, dass Makel und Unzulänglichkeiten ausgeschlossen sein, und der Gegenstand graduell die höchste Stufe der ihm eigenthümlichen Beschaffenheit einnehmen solle, welcher Art aber diese eigenthümliche Beschaffenheit (hier die Schönheit) sei, oder sein solle, davon sagt der Begriff der Vollkommenheit gar nichts. Da thatsächlich jedes, auch das grösste Kunstwerk, unvollkommen ist, wie alles Menschenwerk, so würde die Kunstschönheit ebensowenig in die Aesthetik gehören wie die Naturschönheit, wenn letztere bloss deshalb, weil sie unvollkommen ist, ausgeschlossen bleiben sollte. Dass auch im Gegebenen der Natur, also ausserhalb des Kunstgebietes E r h a b e n e s vorkommt, räumt Schleiermacher ein (245), aber diess alles hindert ihn nicht, an seinem Vorurtheil festzuhalten, dass die Aesthetik es nur mit den Produkten m e n s c h l i c h e r Thätigkeit zu thun habe.

Dieses Vorurtheil von dem rein anthropologischen Charakter des Schönen entspringt daraus, dass Schleiermacher die Aesthetik unter die Ethik subsumiren will (23, 45), und er hält diese Subsumtion deshalb für so unumgänglich wichtig, weil er bei seiner Dreitheilung der Philosophie in Dialektik, Physik und Ethik kein andres Mittel absieht, um die Aesthetik vor Auflösung in Physik zu schützen (43—44). Nun berührt sich zwar jeder Zweig der Geisteswissenschaften mit der Naturwissenschaft, insofern die Sinnlichkeit durch die Natur bedingt ist; aber dieses Zurückgehn auf die Physik ist ein vielfaches Hinübergreifen in Bezug auf die äusserliche Bedingtheit, nicht ein eigentliches Zurückgehen in Bezug auf das Wesen der Sache (44—45). Unter Ethik ist dabei natürlich nicht bloss Pflichten- und Tugendlehre verstanden (48—49), sondern die Aufstellung der Gesetze für alle freie Thätigkeit des menschlichen Geistes, welche den Complex alles dessen umspannt, was durch diese Thätigkeit verwirklicht werden kann und soll (50); auch bestreitet Schleiermacher keineswegs, dass alle Ethik wieder (ebenso wie die Physik) auf die Dialektik oder Metaphysik als auf ihr Höheres zurückführt (43), sondern verlangt nur, dass die Aesthetik, um Wissenschaft zu sein (35), die Sphäre der Ethik nicht überspringen dürfe (49). Wer nun die Ausdehnung der Ethik über die Pflichten- und Tugendlehre hinaus auf den ganzen Kreis der menschlichen Geistesthätigkeit für eine unstatthafte Generalisation und die Annahme, dass es auf phänomenalem Gebiete ausser Physik und Ethik kein Drittes geben könne, für ein grundloses Vorurtheil hält, der wird eben ausser den Beziehungen der Aesthetik zur Naturwissenschaft nur noch deren wesentliche Ab-

hängigkeit von der Metaphysik anerkennen, ohne darum eine indirekte Wechselwirkung zwischen Aesthetik und Ethik zu leugnen.

Wäre die Aesthetik wirklich ein Theil der Ethik, so müssten die Beziehungen zwischen beiden auch inhaltlich viel enger sein, als sie thatsächlich sind und als sie von Schleiermacher behauptet werden. Nach ihm besteht der Unterschied zwischen Praxis und Kunst darin, dass in der ersteren die Idee gar keinen Werth hat, wenn sie nicht die Verwirklichung einschliesst, dass hingegen in der letzteren das innere Phantasiekunstwerk das eigentlich Künstlerische erschöpfen soll, während die sekundär hinzukommende mechanische Verwirklichung gar „nicht mit unter den Begriff der Kunst gehört“ (60), insofern das Wesen der Kunst ohne Rücksicht auf die äussere Darstellung zu fassen ist (112). Diese Unterscheidung ist schon deshalb unrichtig, weil, wenn auch der vollkommene Künstler das Kunstwerk als fertiges inneres Phantasiebild in sich tragen kann, er doch zu dieser Fertigkeit nur durch die Uebung und unbewusste Rücksichtnahme auf die Bedingungen der äusseren Darstellung gelangt (59, 200). Aber wenn sie auch richtig wäre, würde sie nicht hindern können, dass der Inhalt des inneren Kunstwerkes nach ethischen Gesetzen bemessen werden müsste, wenn die Aesthetik ein Glied der Ethik wäre. Vor dieser Konsequenz wird aber Schleiermacher durch seinen natürlichen Takt bewahrt, der jede Beurtheilung des ästhetischen Werths an dem Maassstab des ethischen Gehalts mit Recht für eine unstatthafte Verschiebung des Gesichtspunkts erklärt (512—513, 689).

In wohlthuendem Gegensatz zu Krause leugnet Schleiermacher entschieden jeden direkten natürlichen Zusammenhang zwischen der ethischen Entwickelung des Einzelnen und seinem Verhältniss zur Kunstthätigkeit (214); er betont nachdrücklich, dass die Kunst gar nicht die Aufgabe habe, Willensbewegungen hervorzubringen (215), und dass überall, wo sie diess doch zu thun scheine, etwas andres als Kunst das wirksame Agens und etwas andres als Kunstsinn das Aufnehmende sei (215—217). Dass indirekt mit der Ausbreitung künstlerischer Interessen eine Veredelung der Menschen erzielt wird, insofern damit der Raum für die grobsinnlichen Bestrebungen und Empfindungen verringert wird, soll daneben nicht geleugnet werden (211); aber die Ausschliessung aller Beziehungen auf Zweckmässigkeit von der Kunst (210) sollte doch genügen, um die specifische Differenz von der ganz in (bewusster oder unbewusster) Zweckmässigkeit aufgehenden Ethik klar zu stellen. Man kann Schleiermacher zugeben, dass beim gänzlichen Fehlen der Kunstthätigkeit ein positiver Mangel in der Entwickelung vorliegt; wenn er aber weitergeht zu der Behauptung, dass Kunstthätigkeit deshalb nicht bloss etwas sittlich Erlaubtes, sondern etwas sittlich Gefordertes sei (35), so ist das, so allgemein hingestellt, entschieden falsch. Wenn ferner dem Menschen die Aufgabe gestellt wird, auch bei der gesammten Ausgestaltung seiner sittlichen Gesinnung im praktischen Leben sich zur freien (künstlerischen) Produktivität durchzuringen, so fügt Schleiermacher dabei doch selbst die Beschränkung hinzu, dass diess in der Wirklichkeit nur insoweit geschehen kann, als die ethische Gebundenheit es

erlaubt (also als accessorische, unfreie Kunst), und dass das Streben nach freier Produktivität den Menschen eben aus der Sphäre des praktischen Lebens in diejenige der reinen freien Kunst hinüberführt (160—161).

Was nach alledem von Schleiermacher's Unterordnung der Kunst unter die Ethik übrig bleibt, ist nichts als die Wahrheit, dass die Kunst nur durch die psychologische Vermittelung des menschlichen Geistes geschaffen und alles Schöne nur durch psychologische Vermittelung als solches empfunden wird, mit andern Worten, dass die Aesthetik den psychologischen Boden als ihren Schauplatz zur Voraussetzung hat, wenn sie auch auf die Metaphysik zurückweist. Dabei ist freilich das Naturschöne als gegebene Bedingung für das Zustandekommen des schönen psychischen Eindrucks ausser Acht gelassen; um beides unter einen Begriff zu fassen, hätte es der Einsicht bedurft, dass alles Schöne nach seiner objektiven wie nach seiner subjektiven Seite hin phänomenaler Natur ist. Diesen Ausdruck hat Schleiermacher zwar nicht gefunden, aber das tiefere unbewusste Motiv, weshalb er auf die Unterredung der Aesthetik unter die Ethik solchen Werth legte, ist doch wohl darin zu suchen, dass er nur in der Beschränkung der Aesthetik auf das phänomenale Gebiet eine wissenschaftliche Aesthetik anerkennen wollte; dieser unbewusste Zug, der ihn von allem abstrakten Idealismus trennt und auf die Seite des konkreten Idealismus stellt, fand nur einen ungeschickten, missverständlichen und irreleitenden Ausdruck, indem an Stelle des Phänomenalen das Psychologische, an Stelle des Psychologischen das Ethische gesetzt wurde.

Schleiermacher wirrt drei ganz verschiedene ästhetische Fragen mit einer erkenntnisstheoretischen bunt durch einander als ob es eine wäre: erstens die Frage, ob es ausser der Kunstschönheit eine objektive Naturschönheit giebt, oder ob das Gebiet der Aesthetik mit der Betrachtung der menschlichen Kunstproduktion erschöpft ist; zweitens die Frage, ob die Kunstschönheit nur Nachahmung der Naturschönheit, oder ob die freie Kunstthätigkeit des menschlichen Geistes Kanon der Naturbeurtheilung sei (7—8, 149); drittens die Frage, wie sich die Receptivität des Geistes zu seiner Produktivität, d. h. die Auffassung eines (gleichviel ob durch Natur oder Kunst) gegebenen Schönen zu der Hervorbringung desselben verhalte, und viertens die Frage, ob die sinnliche Wahrnehmung eines gegebenen schönen Gegenstandes reine Produktivität des Geistes oder reine Bestimmtheit desselben durch das Gegebene ist (98—107). Das Verharren Schleiermacher's in einer einseitigen Stellungnahme zu der ersten der vier Fragen ist um so auffälliger, als er zu den drei letzten Fragen eine höhere vermittelnde Stellung zu gewinnen sucht, welche die Synthese der möglichen einseitigen Beantwortungen repräsentirt, und als die Vermengung der ersten Frage mit den drei folgenden ihm die gleiche Stellungnahme auch ihr gegenüber nahe genug gelegt hatte.

Die erkenntnisstheoretische Frage löst Schleiermacher von dem identitätsphilosophischen Standpunkte aus; er bekennt sich zu der Identität des Idealen und Realen (471), aber in dem vorsichtigen Sinne, dass darunter nur die Identität der Gesetze und Formen im

Denken und Sein (99 d), nicht die Identität des Denkens und Seins selbst zu verstehen ist. Dieselbe Naturthätigkeit, die sich in der Natur in Gestalt selbstständiger wirksamer Kräfte entfaltet, wohnt uns als ideales Sein inne als prädeterminirte Formen, Typen oder Schemata des irdischen Seins (190, 136, 123, 148), welche auch Urbilder oder Ideen heissen (107) und als prädeterminirte, d. h. dem Individuum präexistirende Formen auch wohl eingeborene genannt worden (431, 430, 123). Diese Formen oder Typen werden im Künstler wiederum wie in der Natur zu wirksamen produktiven Kräften als Ideale (221), hier wie dort nicht als isolirte, sondern in ihrem kosmischen Zusammenhange (137, 239), im Künstler aber ungestört von den Hemmungen, welche sich in der Naturproduktion der Verwirklichung der Typen entgegenstellen (505, 190). Dieselben immanenten Formen machen, dass der seiner Natur nach nicht passive, sondern aktive (67), d. h. produktive Geist auch da produktiv, also Geist bleiben kann, wo die Richtung seiner Produktivität von aussen her (durch Wahrnehmung) gebunden ist, und er sich nur receptiv erscheint (100, 107); das geistige Appercipiren des in der Natur Gegebenen ist nur dadurch möglich, dass dieselben Formen vom Geiste her der Natur entgegenkommen und beide im sinnlichen Eindruck zusammentreffen und eins werden (626, 647). Dass diese (in die Receptivität verhüllte) Produktivität (und in noch höherem Grade die dieselbe regelnden immanenten Formen und Gesetze des Geistes) keine unmittelbar bewusste sein kann, ist nur ganz flüchtig angedeutet (100, 107); dass sie es auch da nicht sein kann, wo sie in ihren Produkten als *produktive* Thätigkeit zum Bewusstsein kommt, scheint Schleiermacher fern gelegen zu haben. Die bloss materielle Ansicht hebt die Aktivität des Geistes, die bloss ideelle Ansicht seine Gebundenheit auf (102); die Wahrheit liegt in der dritten spekulativen Ansicht, dass die Aussenwelt wirklich vorhanden ist und den Geist bindet und beschränkt, aber doch nur in einer Weise und nach Gesetzen, die selbst vom Wesen des Geistes herrühren (103—104). „Es beruht also alle Wahrheit darauf, dass das Denken in dem weitesten Sinne der Ausdruck des Seins ist für den Geist, und ebenso das Sein die Darstellung des Denkens für den Geist, d. h. dass beides auf dieselbe Weise jedes nach seiner Natur für das andre ist“ (104).

Diese erkenntnisstheoretische Ansicht steht in der Hauptsache auf dem Boden des transcendentalen Realismus, und ist der Hegel'schen entschieden vorzuziehen, bei welcher das objektive Denken im Subjekt mit einem objektiven Produciren der Wirklichkeit verwechselt und das Nachdenken der dialektischen Naturprocesse mit deren Objektivität konfundirt wird. Deshalb konnte ich Schleiermacher's Aesthetik als eine Ergänzung der Hegel'schen nach der erkenntnisstheoretischen Seite hin bezeichnen. Um so nöthiger ist es aber, einen Vorbehalt zu machen gegen die Art und Weise, in welcher Schleiermacher die Ideen als im Menschen präexistirende oder präformirte behandelt, welche erst im Augenblick der Wahrnehmung untergehen, um dem sinnlichen Inhalt der letzteren Platz zu machen (107). Hier steckt ein letzter Rest von abstraktem Platonischen

Idealismus, wenn auch nur noch auf psychologischem (nicht mehr auf metaphysischem) Gebiet, nämlich eine Verwechselung der Entfaltungsgesetze und Verknüpfungsformen der menschlichen Geistesthätigkeit mit fixen und fertigen, wenn auch latenten Urbildern. Ohne Zweifel ist es die Conformität der Denk- und Seins-Gesetze und -Formen, welche es dem Menschen erst ermöglicht, eine Wahrnehmung zu Stande zu bringen, und in der so zu Stande gebrachten Wahrnehmung den idealen Gehalt des natürlichen Daseins widerzuerkennen; aber wie es in der Natur die lebendig wirksamen individualisirten Kräfte sind (190), durch deren bildende Thätigkeit die Formen oder Typen beständig reproducirt werden (220), so sind es auch im Geistesleben die geistigen Kräfte, welche durch ihre gesetzmässig bildende Thätigkeit oder ihre „rein intelligente Agilität" (148) diese Formen reproduciren, ohne dass sie in der Natur wie im Geiste irgendwie als abstrakte Formen präexistiren, oder herumflattern, oder im Versteck lauern. Gegen solche Korrektur würde übrigens Schleiermacher selbst schwerlich etwas einzuwenden gehabt haben; vielleicht hätte er sogar den Schein einer abweichenden Ansicht lediglich aus der ungenauen Anbequemung an die überlieferte Redeweise der abstrakt idealistischen Aesthetiker und Metaphysiker entschuldigt.

Das ästhetische Wohlgefallen bei der receptiven Auffassung eines Schönen wird von Schleiermacher auf das Verständniss dessen zurückgeführt, was bei der Produktion durch den Künstler den Gegenstand zum Kunstwerk machte (466—469). Da aber letzteres das Anstreben der Idee durch die Erscheinung ist (190), so wirkt auch die „Verständlichkeit" für das Zustandekommen des ästhetischen Wohlgefallens nur als die formale Bedingung mit, ohne welche das Wiedererkennen der in der Erscheinung angestrebten Idee unmöglich wäre. Die subjektive Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen ist der Geschmack; diess ist aber dasselbe was auch den Künstler zum Künstler macht. Der Unterschied liegt nur in gewissen äusserlichen Bedingungen, Hemmungen oder Förderungen, nicht im Wesen der Sache (111—112); Receptivität und Produktivität sind nur zwei Abstufungen derselben Anlage (173). Im Uebrigen behandelt Schleiermacher die receptive ästhetische Auffassung höchst stiefmütterlich und setzt sie ganz gegen die Erörterung der produktiven künstlerischen Thätigkeit zurück, und zwar ersichtlich deshalb, weil er bei dem Mangel der Begriffe eines ästhetischen Scheins und einer idealen ästhetischen Empfindung mit der Anerkennung der ästhetischen Empfindung sofort auf das „pathematische" Gebiet (im realistischen Sinne) gedrängt zu werden fürchtet (41).

Wenn nun die freie Produktivität des Geistes doch nur die dem Geiste ursprünglich einwohnenden Formen zur Darstellung bringt, welche mit den Formen, nach denen die Natur schafft, übereinstimmen, so begreift es sich, wie die von den Hemmnissen des realen Naturprocesses unbehinderte künstlerische Produktivität Ideale hinstellt, welche den Ideen näher stehen als die natürlichen Individuen, und deshalb als Kanon zur Beurtheilung der letzteren verwendbar sind (149). Andrerseits wird solche künstlerische Produktivität nur

durch die Vorbilder der Natur geweckt und durch Schulung an der Natur zur Meisterschaft ausgebildet, welche ohne fortdauernde Rivalität mit der Natur sogar wieder eingebüsst wird (506). Die Sätze, dass die Kunst Kanon der Naturbeurtheilung und dass sie Nachahmung der Natur sei, enthalten also zwei einseitige Wahrheiten, die erst in ihrer Vereinigung die volle Wahrheit geben (149); die Naturindividuen sind Produkte einer bildenden Produktivität nach Ideen oder Typen ebensogut wie die Kunstwerke (220), nur unter weniger günstigen Umständen. Hiernach sollte man meinen, dass die Produktivität nach Ideen, gleichviel ob sie von der Natur oder dem Geiste vollzogen wird, Gegenstand der Aesthetik wäre, also die Naturschönheit nicht von derselben ausgeschlossen sein dürfte. Diese Folgerung zieht aber Schleiermacher nicht. Und doch sind auch die freien Produktionen des Geistes theils innerlich autonom gebunden durch die präformirten Typen, theils in ihrer Freiheit relativ beschränkt durch äussere Umstände, während die Produktivität der Natur bei relativ grösserer Beschränkung doch auch autonom nach den immanenten Gesetzen verläuft. Ebenso wenn die Naturproduktion zunächst ein Einzelnes als solches hinstellt (149), so gilt diess doch von der Kunstproduktion nicht minder; andrerseits ist das Einzelne in der Natur ebensogut typisch wie das einzelne Kunstprodukt, und es handelt sich nur darum, in welchem Grade das eine und das andre es ist. Der einzige durchschlagende Unterschied zwischen Natur und Kunst, der bereits von Schiller bemerkte Unterschied der Realität und des ästhetischen Scheins, kommt Schleiermacher gar nicht in den Sinn, so dass er auch nicht aus diesem Gegensatz eine scheinbare Begründung für seine Ausschliessung der Naturschönheit aus der Aesthetik hernehmen kann.

Die psychologische Erklärung für diese Ausschliessung liegt vielleicht darin, dass sie das Problem der Aesthetik so sehr vereinfacht, nämlich die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Idee und Naturerscheinung bei Seite schiebt und nur die Kunst als Moment des menschlichen Selbstbewusstseins übrig lässt; durch diese Beschränkung der Aesthetik auf das psychologische Gebiet wird jede Versuchung zum Rückfall in abstrakten Idealismus ferner gerückt und die Festhaltung des von Hegel errungenen konkret-idealistischen Standpunkts ungemein erleichtert. Die Hinüberspielung auf das psychologische Gebiet macht es nämlich Schleiermacher möglich, an Stelle des objektiven Gegensatzes von Idee und Erscheinung den subjektiven Gegensatz von generellem und individuellem, oder Gattungs- und Selbstbewusstsein zu setzen, und die Einheit von Generalität und Singularität im Kunstwerk aus diesen letzteren anstatt aus dem ersteren abzuleiten.

Dass das Kunstwerk als solches in der Form der Einzelheit gegeben sein muss (113, 133, 648), gilt ihm als selbstverständlich, weil das einzelne Leben nur in der Form der Zeitlichkeit ist, d. h. in der Fortschreitung des Seins in Momenten, die verschieden sind (79); die objektive Singularität des Kunstprodukts erscheint ihm bedingt durch die subjektive Individualität im Selbstbewusstsein des Einzelnen (67)

und seiner zeitlichen Besonderung (151). Andrerseits ist auch die Generalität, Gattungsmässig, Allgemeinheit, oder der typische, symbolische Charakter des Einzelnen unentbehrlich, wenn dasselbe einen Kunstwerth haben soll (146—147, 220—221, 239), und diese Forderung leitet Schleiermacher daraus ab, dass das Selbstbewusstsein das Gattungsbewusstsein einschliesst (171) und die Kunstwerke ebensowohl diesem wie jenem entsprechen müssen. Das geistige Individuum ist selbst nichts als der Geist an sich unter den Bedingungen des einzelnen Lebens (171), der einzelne Mensch ein Resultat der Funktion des Geistes an sich, wodurch er einzelnes Leben wird (220), und daraus entspringt neben dem sich von Andern unterscheidenden Selbstbewusstsein das Bewusstsein des gattungsmässigen Einsseins mit den Andern, d. h. das Gattungsbewusstsein (109). Wie aus der Einwohnung der irdischen Seinsformen in der Agilität des Geistes die Thätigkeit auf ein zum Bewusstsein Bringen derselben in Gestalt von Wahrnehmungen folgt, so folgt aus der uns eingeborenen Vermannichfaltigung des Geistes als Gattung die Thätigkeit, die Entwickelung der verschiedenen Lebensmomente des individuellen Selbstbewusstseins durch darstellende Mittheilung zum Bewusstsein der andern Einzelnen zu bringen und die von diesen gebotenen Darstellungen mit Wohlgefallen aufzusuchen (123—124). Der Trieb zur künstlerischen Produktion und das ästhetische Wohlgefallen an derselben sind so gleichmässig aus der Erhebung des Bewusstseins aus dem individuellen Selbstbewusstsein zum Gattungsbewusstsein abgeleitet (109—110).

Diese Ableitung fällt zunächst als eine sehr künstliche auf. Der Begriff des „Gattungsbewusstseins“ ist in echt Schleiermacher'scher Weise verschwommen; man weiss nicht, ob er ein Bestandtheil des Weltbewusstseins oder des Selbstbewusstseins sein soll, und noch weniger, wie diese graue Abstraktion dazu kommt, dem Selbstbewusstsein so übergeordnet zu werden, dass letzteres sich zu ihm „erheben“ kann. Handelt es sich dabei um Erweiterung der Erkenntniss, so genügt die unkünstlerische Mittheilung durch Wort und Zeichensprache; handelt es sich um ein Solidaritätsbewusstsein, so müssten die socialen Individuen höherer Ordnung an Stelle des abstrakten Gattungsbegriffs treten. In beiden Fällen bewegen wir uns auf ausserästhetischem, sei es theoretischem sei es praktischem Gebiet. Soll unter „Gattung“ ein Begriff im objektiven Sinne verstanden werden, so ist das Gattungsbewusstsein nur das Bewusstwerden dieses Begriffs — allerhöchstens eine Idee der Gattung Menschheit neben vielen andern Ideen; soll aber das in der freien Geistesthätigkeit aller Individuen Identische darunter verstanden werden (51), so ist nicht ersichtlich, wie dieser identische Faktor der subjektiven Geistesthätigkeit zu einem objektiv generellen (typischen) Charakter der Produkte führen soll. Allenfalls könnte diess behauptet werden, soweit es sich um Versinnlichung menschlicher Gefühle u. s. w. handelt, die der Künstler selbst erlebt hat, schon nicht mehr, wenn er fingirte Charaktere und Erlebnisse darstellt, noch weniger, wenn er aussermenschliche Gegenstände (z. B. Thiere oder Bäume) darstellt. Und doch verlangt Schleiermacher mit Recht eine um so vollkommenere Indivi-

dualisirung, je höher die dargestellte Lebensform, und eine um so typischere Gestaltung, je untergeordneter dieselbe ist (516—518). Wenn hierfür die Erklärung aus dem Gattungsbewusstsein zweifellos versagt, und doch auf das Verhältniss des Einzelnen zu der Idee, oder dem Naturtypus, aus dessen bildender Kraft er entsprungen ist, zurückgegriffen werden muss, so ist auch die erstere Erklärung für die Kunstobjekte des menschlichen Gebiets nichts werth.

Schleiermacher's Ansicht über die künstlerische Produktivität, welche bei ihm den Grundbegriff der Aesthetik bildet, ist wesentlich dadurch bedingt, dass ihm der Begriff des ästhetischen Scheins als die wahre Grenzscheide zwischen der Welt des Kunstschönen und der Welt der Wirklichkeit fehlt; einerseits rückt ihm dadurch die künstlerische Produktivität zu nahe an den Ernst des Lebens, so dass der eigentliche Gegensatz beider sich verwischt, und andrerseits muss er in Folge dieses Mangels nach andren Unterscheidungsmerkmalen suchen, deren Bedeutung er über das ihnen zukommende Maass aufbauscht.

Zwar kämpft Schleiermacher mit Recht gegen die Ansicht, dass die Kunst es auf Täuschung anlege (492—497), und verwirft jeden Schein als unkünstlerisch, der die Wahrheit (nicht nur im idealen Sinne, sondern auch in demjenigen der sinnlichen Naturgemässheit des Scheins) aufhebt (98, 594); aber er verkennt, dass der ästhetische Schein ein solcher ist, welcher sowohl die ideale Wahrheit wie die sinnliche Wahrheit ein- und doch die Realität des Dargestellten ausschliesst. Ebenso hat er wohl Recht, die Schiller'sche Fassung des Gegensatzes als diejenige von Ernst und „Spiel“ für einseitig und unhaltbar zu erklären, weil der Ausdruck „Spiel“ offenbar der idealen Würde der Kunst nicht gerecht wird, von deren Gesichtspunkt aus betrachtet vielmehr der sogenannte Ernst des Lebens als Sache der Noth erscheint (101); aber er verkennt dabei den diesem unzulänglichen Schiller'schen Ausdruck zu Grunde liegenden thatsächlichen Gegensatz der realen und idealen (ästhetischen) Gefühle, welcher subjektiv dem objektiven Gegensatz von Realität und ästhetischem Schein entspricht.

Wenn er den Unterschied einer wirklichen Landschaft von einem Landschaftsbild nur in dem Mangel der Begrenzung in der ersteren zu finden weiss (231), wenn er sogar den Grund für die Ausschliessung der niederen Sinne aus der Kunst nur in ihrem angeblichen Mangel an aktiver Produktionsfähigkeit sucht (93—94), so zeigen diese Verlegenheitsausflüchte deutlich auf den Mangel des Begriffs des ästhetischen Scheins als ihre psychologische Quelle hin. Dasselbe gilt, wenn er als den Grund für die Ausschliessung der Leidenschaft vom künstlerischen Produciren und als den Unterschied der unwillkürlichen realen Gefühlsaussprache in Geberden und Tönen vom mimischen und musikalischen Kunstwerk lediglich die Ungemessenheit und Verworrenheit der Leidenschaft und ihres unwillkürlichen Ausdrucks angiebt (88—89); wo aber dieser Unterschied durch unwillkürliche Grazie oder durch unbewusstes Hindurchwirken des habituellen ἦϑος getilgt und der natürliche Ausdruck zum kunstgemässen wird (60, 89),

da ist Schleiermacher ausser Stande anzugeben, warum er diesen kunstgemässen Ausdruck doch noch vom künstlerischen ausscheidet, und als letzteren nur solchen gelten lassen will, wo der Darstellende eine fremde Rolle spielt und das Bild des Auszudrückenden zwischen Gefühl und Ausdruck getreten ist (331—332, 61). Nicht minder versagt der Unterschied zwischen Maassvollem und Maasslosem, Geordnetem und Verworrenem, Beharrendem und Fliessendem, wo es sich darum handelt, die unwillkürlichen Phantasiegebilde des Traumes von dem Gebiete künstlerischer Phantasieproduktionen abzugrenzen (83—86); denn erstens giebt es sehr maassvoll geordnete Traumbilder von unbestreitbarer Schönheit, die ausnahmsweise auch im Gedächtniss haften, und zweitens sind die inneren Phantasieproduktionen auch für den Künstler nur etwas Vorübergehendes, nur durch äussere Kunstthätigkeit genau Fixirbares.

Dass die künstlerische Thätigkeit, insofern sie nicht Wirklichkeit sondern ästhetischen Schein zu gestalten hat, relativ freier und weniger gebunden ist als die praktische Thätigkeit, fühlt Schleiermacher richtig heraus; aber da er den Begriff des ästhetischen Scheins im Gegensatz zur Wirklichkeit nicht als Grund dieser relativen Freiheit erkennt, sucht er den Grund wo anders: in dem Unterschied des inneren Kunstwerks vom äusseren, und scheidet die Herstellung des letzteren aus dem Gebiete der Kunst aus, um sie in dasjenige der Technik zu verweisen (58, 60, 112). Hierbei ist aber übersehen, dass alles Produciren innerer Kunstwerke gebunden ist durch die Gesetze und Eigenthümlichkeiten desjenigen ästhetischen Scheins, in welchem sie ihre äussere Verwirklichung erhalten sollen, dass beispielsweise ein Musiker Tonstücke nicht für eine überirdische Sphärenmusik erfinden kann, sondern nur für die ihm empirisch gegebenen Klangfarben der Orchesterinstrumente und menschlichen Stimmen. Nicht minder zu übersehen ist ferner die Gebundenheit der künstlerischen Produktivität durch die idealen Gesetze des Daseins und Lebens, welche auch im ästhetischen Schein nicht ungestraft verletzt werden dürfen, selbst da nicht, wo an Stelle der wirklichen Weltzusammenhänge selbsterfundene Phantasiegesetze einer Mährchenwelt treten. So wird die relative Freiheit durch dieses Verkennen der zwiefachen Gebundenheit zu einer absoluten aufgebauscht, und zwischen Kunst und Leben ein absoluter Gegensatz von Freiheit und Gebundenheit aufgestellt (116, 626), wie er in dieser Weise gar nicht besteht. Dieser Irrthum ist auch für einige Spätere verhängnissvoll geworden, insbesondere für Köstlin.

Bei Schleiermacher tritt durch diesen Irrthum eine derartige Verschiebung ein, dass das Talent nur zu den Bedingungen der äusseren Künstlerschaft gehört, und die wahre innere Künstlerschaft nur Begeistung, nicht Talent braucht, obwohl sie doch etwas Bestimmtes erst wird durch Verbindung mit einem bestimmten Talent (135). Zur künstlerischen Produktivität im eigentlichen (inneren) Sinne gehören nach Schleiermacher (85—86) nur zwei Faktoren: die positiv schöpferische „Begeistung" oder Begeisterung und die das Gebiet der künstlerischen Produktivität von dem weiteren Gebiet der freien Produktivität im Allgemeinen abgrenzende „Besinnung" oder Besonnenheit

(nicht aber ein specifisches künstlerisches Talent). Die Begeistung ist zu verstehen als eine „Begeistung des Organismus in seinen verschiedenen Funktionen" (90), und das zu begeistende System des Organismus umfasst ausser den beiden aktiven (oberen) Sinnen noch die dem Willen unterworfene Muskelthätigkeit, welche die erscheinende Oberfläche des Organismus verändert, und das Sprachvermögen (94).

Die Vollkommenheit des Kunstwerks hängt davon ab, in welchem Grade es dem Künstler gelungen ist, die ihm immanenten Ideen durch seine freie Produktivität zu versinnlichen oder in sinnlicher Gestalt darzustellen (217—218, 588, vgl. 107—108); nennt man den Ideengehalt oder Vorstellungsinhalt das Innere und die sinnliche Gestalt, die sinnliche Form oder den sinnlichen Ausdruck das Aeussere, so kann man auch sagen: der eigentliche Kunstwerth hängt nicht von einem dieser beiden Faktoren, abgesehen von dessen Verhältniss zum andern ab, sondern er „hängt lediglich ab von dem Grade der Vollkommenheit, mit der das Aeussere dem Inneren entspricht" (218). So richtig es nun auch ist, den Nachdruck auf die untrennbare Zusammengehörigkeit beider Seiten zu legen und die Verirrung des abstrakten Idealismus, welcher in dem idealen Gehalt allein den Grund der Schönheit sucht, zu bekämpfen, so verdienstlich es insbesondere für einen ethischen Aesthetiker ist, die Vermengung der inhaltlich ethischen Beurtheilung mit der ästhetischen abzuweisen, und so wenig man es Schleiermacher zum Vorwurf machen kann, dass er nicht auch die entgegengesetzte formalistische Verirrung, welche damals noch gar keine Rolle spielte, besonders bekämpft hat, so sehr ist doch Verwahrung einzulegen gegen die nähere Ausführung, welche Schleiermacher seiner Bekämpfung des abstrakten Idealismus giebt, insofern er nämlich dabei über das Ziel hinaus schiesst und selbst nach der formalistischen Seite hin abzuirren scheint.

Indem er nämlich ganz richtig das Verhältniss des Inneren zum Aeusseren als das Maassgebende des ästhetischen Werthes bezeichnet, vergisst er, dass dieses Verhältniss nur dann ein ästhetisches ist, wenn beide Glieder in demselben erhalten, nicht aber untergegangen sind, und setzt an Stelle dieses ästhetischen, die Glieder konkret in sich aufhebenden Verhältnisses ein abstrakt logisches Verhältniss, gleichsam einen mathematischen Quotienten, der davon unberührt bleibt, wie gross Zähler und Nenner als absolute Zahlen sind. Nur unter dem Einfluss dieses Missverständnisses kann er zu der verkehrten Behauptung gelangen, dass an Kunstwerth das grösste zusammengesetzte Gemälde und die kleinste Arabeske, das grösste Gedicht und das kleinste Epigramm völlig gleich seien, und dass nur die Schätzung des Künstlers als Person im einen und im andern Falle verschieden sei (218—219). Er selbst sieht sich genöthigt, dieser paradoxen Behauptung später die Spitze abzubrechen, und zwar thut er diess dadurch, dass er Arabeske und Epigramm für ein selbstständig herausgetretenes Beiwerk erklärt, das eigentlich zur Existenz als selbstständiges Kunstwerk kein ästhetisches Recht hat (228—261). Aber diese Einschränkung beseitigt doch nur die auffallendsten Konsequenzen jener verkehrten Behauptung ohne deren principiellen Irrthum zu

beseitigen; vielmehr dient sie dadurch eher zu dessen Verschleierung als zu dessen Blosslegung.

Die Ausbeute der Schleiermacher'schen Aesthetik ist gering; grösser als für die Principienfragen und für die Entwickelung der einzelnen ästhetischen Begriffe ist sie für die Behandlung der Künste, und eines ihrer grössten Verdienste liegt wohl darin, dass sie nach Trahndorff's Vorgang die Mimik und Orchestik einer eingehenden Erörterung würdigt (290—366), obwohl sie derselben die bereits durch Ast und Trahndorff angewiesene Stellung im System der Künste doch wieder verkümmert. Die principielle Bedeutung Schleiermachers als Aesthetikers ist wohl lediglich darin zu suchen, dass er der erste ist, welcher sich auf den von Hegel und Trahndorff errungenen Standpunkte des konkreten ästhetischen Idealismus stellt, wenngleich er diesen Standpunkt mit der Einschränkung der Aesthetik auf eine Philosophie der Kunst erkauft. Sein Hauptfehler besteht darin, dass ihm der Begriff des ästhetischen Scheins mangelt, und dass er sich unwillkürlich zu allerlei unmotivirten Begriffsverschiebungen gedrängt fühlt, um diesen Mangel anderweitig zu ersetzen. Ein klares Bewusstsein über den Unterschied und Gegensatz von abstraktem und konkretem Idealismus würde man übrigens bei Schleiermacher ebenso vergebens suchen wie bei Hegel; er betritt den Boden des neuen Standpunkts nur thatsächlich, ohne sich über den damit vollzogenen Umschwung Rechenschaft abzulegen, wie er denn von den Vorgängern im Allgemeinen und von den neueren idealistischen Aesthetikern im Besonderen nur sehr lückenhafte und dilettantisch-oberflächliche Kenntnisse besessen zu haben scheint (1—17). Jedenfalls scheint es mir unthunlich, Schleiermacher eine andere Stellung anzuweisen als auf dem Grunde des konkreten Idealismus, den er in einigen Punkten von mehr untergeordneter Bedeutung ergänzt.

d. Deutinger.

M. Deutinger (1815—1864) war katholischer Priester und Professor der Philosophie zuerst an verschiedenen bayrischen Seminarien, zuletzt an der Münchener Universität. Sein Hauptwerk sind die „Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Theile der Phiolosophie auf christliche Principien.“ Den vierten und fünften Band dieses Werkes bildet die Kunstlehre (1845 und 1846). Eine Gesammtdarstellung von „Martin Deutinger's Leben und Schriften“ giebt Kastner (München 1875), der leider sein Versprechen, die Aesthetik in einem zweiten Bande ausführlicher zu behandeln, bisher nicht eingelöst hat.

Deutinger ist ein persönlicher Schüler Schelling's und Baader's, bei welchen er von 1833—1835 in München Vorlesungen hörte. Besonders des ersteren Einfluss tritt in der Kunstlehre sehr deutlich hervor, und schon der Titel „Grundlinien einer positiven Philosophie“ weist auf die Absicht der Ausführung Schelling'scher Grundgedanken hin. An Schelling erinnert insbesondre der schablonenhafte Missbrauch der Kategorien objektiv, subjektiv und subjektiv-objektiv, auf deren

Dreischritt die ganze Stoff-Eintheilung Deutinger's beruht; dann die Art und Weise der Dialektik, welche im Unterschied von Hegel's Widerspruchsdialektik nur die drei Momente, der Allgemeinheit, Entzweiung und endlichen Einheit (bei Schelling Indifferenz, Differenz und Identität) kennt (Kunstlehre I 133); ferner die Gegenüberstellung von Kunst und Poesie und die Perspektive auf die Einheit von Poesie und Philosophie als den künftigen Höhepunkt beider (I 83—84, II 23, 31). Die Ueberordnung des Willens über das Denken dagegen und die hieraus folgende Bekämpfung alles Intellektualismus gehört schon zu denjenigen Bestandtheilen des Deutinger'schen Gedankenkreises, welche er bei Schelling und Baader zugleich vorfand.

Die Tiefe der Baader'schen Mystik sucht Deutinger zu durchdringen und sich anzueignen, aber so dass er sie zugleich spekulativ abklärt und in systematische Form giesst. Als Vorbild an Scharfsinn und systematischer Geschlossenheit hat offenbar Günther einen bedeutenden Einfluss auf ihn ausgeübt, dessen modificirte Erneuerung des Cartesianischen Dualismus er ebenso lebhaft bekämpft wie allen einseitigen Idealismus und Materialismus. Wie der Naturalismus oder Materialismus die geistige Substanz ignorire, so der absolute Idealismus die natürliche Substanz; beide geben die eine Seite für das Ganze aus. Wie das Sein nie zum Denken gelange, so das Denken nie zum Sein, und wenn das Denken dem Sein den Vorzug gebe vor dem Nichts, so sei das reine Willkür, die schon beweise, dass nur der Wille es sei, der beide verbinde. Deshalb müsse Denken und Sein durch den Willen ergänzt werden, der beide synthetisch verknüpfe; durch einen Machtspruch des Denkens das Verschiedene identisch zu setzen (Identitäsphilosophie), gebe nur eine Scheinlösung (Kastner S. 21—24, 673, 687—689).

Gegen keinen Philosophen polemisirt Deutinger häufiger und lebhafter als gegen Hegel, dessen absoluten Idealismus, Kunst und Religion verschlingenden theoretischen Intellektualismus, Widerspruchsdialektik und alle wahre Individualität vernichtenden Absolutismus er mit Recht bekämpft (Kunstlehre I 26, 77—79, 114 bis 117, 150—151). Andrerseits hat er von der Systematik Hegel's bedeutende positive Anregung und Förderung erhalten und in der Aesthetik ist er durch Hegel stärker als durch irgend einen andern bestimmt. An Hegel erinnert z. B. in formeller Hinsicht der Gebrauch des Ausdrucks der „Allgemeinheit" oder des „an sich Allgemeinen" (ebenda 108, 110—111, 193, 196) und das Verkennen der ästhetischen Bedeutung des Einzelnen, Individuellen und absolut-Konkreten (183—184). Er steht auf dem Boden des konkreten ästhetischen Idealismus, wenn er denselben auch in einer mehr an Trahndorff und Schleiermacher anklingenden Weise zum Ausdruck bringt; seine Dreitheilung der Kunstentwickelung in eine symbolische, eine plastische und eine christliche Periode lehnt sich deutlich an Hegel an, und in der Ausführung der Kunstlehren ist er, ebenso wie in seiner Beurtheilung hervorragender Dichter, in einer derartigen Abhängigkeit von Hegel, dass sie bei einem katholischen Theologen gradezu auffallen muss. Deutinger gehört eben noch zu jener in der ersten

Hälfte dieses Jahrhunderts noch starkvertretenen Klasse von Theologen, welche sich dem Wahne hingaben, die katholische Kirchenlehre mit der philosophischen Spekulation einerseits und mit dem deutschen Nationalgefühl andrerseits vereinigen zu können, ein Wahn, der im Altkatholicismus seine historische und logische Erledigung gefunden hat. Von diesen auf den Altkatholicismus abzielenden und mit dem päpstlich-jesuitischen Katholicismus in offenem oder verhülltem Widerspruch befindlichen katholischen Theologen ist Deutinger ohne Zweifel der bedeutendste; wie er auf den Schultern Baader's und Günther's steht und deren Einseitigkeiten durchschaut und vermeidet, so hat er auch einen weiteren Blick als diese, und die gründliche Schulung an Schelling und Hegel lässt unwillkürlich einen Widerschein freien philosophischen Geistes auf sein Gedankensystem fallen, dessen Unverträglichkeit mit den Principien der katholischen Kirche er sich künstlich verschleiert.

Wenn die ästhetischen Leistungen von Solger, Krause, Schopenhauer, Hegel, Trahndorff, Weisse und Schleiermacher sich in die Jahre 1815—1832 zusammendrängen, so rückt Deutinger's Kunstlehre (1845/46) der Gegenwart schon um ein beträchtliches Stück näher. Während die vorgenannten Aesthetiker mehr parallel mit einander und grossentheils ohne die Möglichkeit einer Kenntnissnahme von den Leistungen ihrer Konkurrenten arbeiten mussten, schrieb Deutinger zu einer Zeit, wo nicht nur Trahndorff's und Weisse's Werke, sondern auch die zweite erweiterte Auflage von Schopenhauer's Hauptwerk, Krause's Abriss und Hegel's und Schleiermacher's Vorlesungen bereits im Druck erschienen waren und der Benutzung offen standen. Dass Deutinger als der erste von allen späteren Aesthetikern Hegel's Vorlesungen vor sich liegen gehabt und ausgiebig benutzt hat, ist zweifellos; für die übrigen möchte ich die Frage unentschieden lassen. Was er gegen die „Idee“ als Grundlage des Schönen sagt (I 17, 25), würde freilich besser auf Weisse als auf Hegel passen, aber er hat es offenbar gegen Hegel richten wollen, dessen Fortschritt vom abstrakten zum konkreten Idealismus er ebenso wenig richtig gewürdigt hat, als er dessen Unterscheidung zwischen logischer und konkreter Idee beachtet hat. Hätte er Weisse gelesen, so ist kaum anzunehmen, dass er die Behandlung der Begriffe des Erhabenen, Hässlichen und Komischen aus seiner Darstellung so schlechtweg fortgelassen hätte. Seine ausschliessliche Begründung des Begriffs des Schönen auf das Kunstschöne und der Kunst auf das Können oder die Produktivität erinnern an Trahndorff und Schleiermacher; aber die principielle Missachtung des Naturschönen fand er doch auch schon bei Hegel vor und sie wurde bei ihm dadurch verstärkt, dass er den bei Trahndorff metaphysisch gemeinten Begriff des Könnens im rein anthropologischen Sinne nahm, also allen nicht bloss menschlichen Geistesgehalt aus der Kunst ausschloss. Hätte er Trahndorff und Schleiermacher gekannt, so würde er schwerlich die Mimik und Tanzkunst ganz aus dem Inhalt der Kunstlehre ausgeschlossen haben; ich glaube darum eher, dass er unabhängig von Trahndorff seinen anthropologischen Begriff des Könnens etymologisch aus dem Worte Kunst

abgeleitet und die Betonung der Liebe im künstlerischen Schaffen aus seinem christlichen Standpunkt entlehnt hat. Nur mit Bedauern kann man sich ausmalen, was aus Deutinger's Aesthetik hätte werden können, wenn er die ihm offen stehende Möglichkeit einer eingehenden Benutzung der genannten Vorgänger verwerthet hätte. Dieser Gedanke, der sich hier zum ersten Male aufdrängt, muss fortan bei jedem folgenden Aesthetiker mit erneuertem Gewicht hervortreten.

Deutinger's Kunstlehre ist äusserlich in zwei Bände mit besonderen Titeln abgetheilt, aber diese Eintheilung verfolgt nur buchhändlerische Zwecke. Die innere Gliederung ist dagegen eine dreitheilige: 1) Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen, 2) die einzelnen Künste in ihrer sonderheitlich objektiven Entwickelung, 3) die Einheit der objektiven Formen der Kunst mit ihren allgemeinen Gesetzen in der Poesie. Die erste dieser drei Abtheilungen, welche S. 7—221 des ersten Bandes umfasst, ist eine gedrängte Darstellung der Deutinger'schen Aesthetik mit Einschluss der drei geschichtlichen Entwickelungsstufen des Schönen und der Eintheilung der Künste, es fehlt in ihr jede Erwähnung der Besonderung des Schönen in das Hässliche, Erhabene, Komische, Tragische u. s. w., und die bei Trahndorff ziemlich breit ausgesponnenen metaphysischen und erkenntnisstheoretischen Abschweifungen sind hier auf ein Minimum beschränkt, da die Kunstlehre nur ein Glied im System Deutinger's bildet. Die Kunstlehre im engeren Sinne oder die Erörterung der Natur und der Formen der Architektur, Plastik, Malerei, Musik und Poesie nimmt zusammen 223 Seiten in Anspruch (I 225—235, 325—346, 355—406, 439—522, II 11—77); der Haupttheil des Werkes aber von zusammen 591 Seiten ist dem geschichtlichen Entwickelungsgang der einzelnen Künste gewidmet (I 235—324, 347—354, 407—438, 522—537, II 78—613).

Die allgemeinen Erörterungen der ersten Abtheilung bieten zwar keinen principiellen Fortschritt, ja sogar in Hinsicht auf die Unterdrückung des Naturschönen, die Missachtung der ästhetischen Receptivität und die einseitige Betonung des Könnens eine gewisse Steigerung schon von andern begangener Fehler; aber trotzdem waren sie ihrerzeit bei weitem das Lesbarste über Aesthetik und sind noch heute sehr beachtenswerth. Dieselben sind gleich fern von der unverarbeiteten Weitschweifigkeit Hegel's und Schleiermacher's, von der dialektischen Schwerfälligkeit, Gewaltsamkeit und Dunkelheit Weisse's und Vischer's und von der umständlichen Pedanterie Trahndorff's. Deutinger schreibt den gedankenreichen aber verständlichen Stil des gebildeten Mannes, der dasjenige, was er zu sagen hat, reiflich erwogen und auf einen verhältnissmässig engen Raum zusammengedrängt hat, und das einzige Störende dabei ist die auf die Ueberschriften und das Inhaltsverzeichniss verwiesene dialektische Schablone von objektiv, subjektiv und subjektiv-objektiv, welche aber auf den Text nur durch die gelegentliche Nöthigung zu sachlich-überflüssigen Wiederholungen Einfluss gewinnt. Wo es passt, erhebt die Sprache sich zu stilistischer Schönheit und Gewalt, welche den Leser mit fortreissen, aber im Ganzen herrscht die ruhige Nüchternheit ohne Schönrednerei.

Die Besprechung der einzelnen Künste und ihrer Formen bietet ebenfalls noch manches Beachtenswerthe und ist als eine ganz hervorragende Leistung für die Zeit ihres Erscheinens anzuerkennen, indem sie sich in Bezug auf vielseitige Stoffbeherrschung und koncise Darstellung über die meisten Vorgänger erhebt, wenngleich in manchen Punkten die Kenntnisse Deutinger's ihrer Aufgabe doch nicht gewachsen sind; hier fällt es ganz besonders ins Gewicht, dass Deutinger der erste Aesthetiker ist, der Hegel's gedruckte Vorlesungen benutzen, also sich auf Hegel's Schultern stellen konnte, und diess verleiht ihm einen Vorsprung namentlich Trahndorff gegenüber, dessen Behandlung der Künste (mit Ausnahme der Mimik und Tanzkunst) sehr gegen diejenige Hegel's und Deutinger's zurücksteht. Der Schwerpunkt des Werkes liegt aber ohne Zweifel in der Behandlung der Kunstgeschichte aus ästhetischem Gesichtspunkt, welche auch räumlich die grössere Hälfte beansprucht. Dadurch, dass dieser Stoff hier zum ersten Mal in den Gesichtskreis der philosophischen Aesthetik hereingezogen und mit ausserordentlicher Sachkenntniss, mit einer für einen katholischen Theologen bewunderungswürdigen Unbefangenheit und aus grossartigen spekulativen Gesichtspunkten in angenehm lesbarer Form behandelt wird, gewinnt Deutinger's Werk eine gradezu epochemachende Bedeutung in der Geschichte der Aesthetik. Bei weitem der grösste Theil der geschichtlichen Darstellung (536 Seiten von 591) fällt auf das Gebiet der Poesie, und nur auf diesem letzteren ist die Kunstgeschichte im Zusammenhang mit der geistigen Kulturgeschichte der Menschheit im Allgemeinen behandelt. Dabei ergiebt sich die Unzuträglichkeit, dass die Geschichte jeder der übrigen Künste nicht nur von ihrem kulturgeschichtlichen Grunde, sondern auch von ihrem geschichtlichen Zusammenhang mit der gesammten Kunstgeschichte losgerissen ist. Dieser Uebelstand ist nur dadurch zu beseitigen, dass die gesammte Kunstgeschichte in ihrem Zusammenhang mit der Kulturgeschichte behandelt, also die Geschichte der übrigen Künste in die Geschichte der geistig tonangebenden Dichtkunst mit hineinbezogen wird, wie es später durch Carrierre geschehen ist. Natürlich ist diese formelle Ausstellung ganz unwesentlich im Vergleich zu der Tragweite der Deutinger'schen Leistung.

Vergegenwärtigt man sich noch einmal die inhaltlichen und formellen Vorzüge der „Kunstlehre", so scheint es gradezu unbegreiflich, dass ein so bedeutendes, epochemachendes und lesbares Werk ganz ohne Einfluss auf die weitere Entwickelung der Aesthetik, weil ganz ohne Beachtung in den dieselben ausschliesslich tragenden protestantischen Kreisen geblieben ist. Der äussere Grund für dieses unverdiente Schicksal kann nur darin gesucht werden, dass die beiden Bände der Kunstlehre einen integrirenden Bestandtheil des christlichen Systems eines katholischen Theologen bildeten und dass diese Thatsache bei der unglückseligen konfessionellen Spaltung Deutschlands ausreichend schien, um den protestantischen und unchristlichen Aesthetikern jede Prüfung dieser Publikation überflüssig erscheinen zu lassen. Wie Weisse in die Stelle eingetreten ist, welche in der Hauptsache dem vergessenen Trahndorff gebührt, so hat Vischer neben

andrer Anerkennung auch die in weit vollkommenerem Maasse Deutinger gebührende eingeheimst, als der erste die geschichtliche Entwickelung der Künste in die Aesthetik hereinbezogen zu haben. —

„Das Absolute ist an sich weder schön noch unschön"; „das Schöne gehört dem Reiche der Relation und des menschlichen Bewusstseins an" (I 49). Selbst Gottes Offenbarung thront noch über der Schönheit, insofern sie noch nicht eine sinnlich äusserliche Form hat, sondern sich als Wahrheit des Inhalts an den Geist der endlichen Individuen wendet; aber sie wird zur Quelle der Schönheit oder zum Aufschluss der Schönheit ihrer Möglichkeit nach, insofern sie sich an ein sinnliches, d. h. an die sinnliche Form gebundenes Wesen wendet und als sinnliche Verleiblichung zugleich zur Verhüllung des Inhalts führt (50). Im Schönen erscheint also der absolute oder göttliche Inhalt als ein durch seine versinnlichende Verhüllung relativ gewordener, oder mit andern Worten: im Schönen befindet sich das Göttliche in einer bestimmten Relation zwischen der im Menschen waltenden und herrschenden göttlichen Geistesmacht und der von ihr beherrschten Naturgrundlage der menschlichen Individualität (60). Das Schöne, das als aktuelles nur dem Reiche des menschlichen Bewusstseins angehört, ist also an sich eine rein menschliche Potenz, oder eine Potenz solcher endlicher Geister, welche gleich dem Menschen der Erscheinung bedürfen und das Wahre nur mittels der Erscheinung erfassen (59). Nur durch die Sinne und die Naturgrundlage der Sinnlichkeit geht das Schöne in den Geist ein, wenn es auch nicht von den Sinnen, sondern bloss vom Geiste selbst als Schönes erkannt und festgehalten wird und die Aufgabe hat, den Geist von der Herrschaft der Sinne und des Stoffes zu befreien (100—101).

„Der Schein an sich genommen ist Täuschung. Wer den Schein für das erscheinende Wesen nimmt, täuscht sich. Aber ohne den Schein kann auch das Wesen nicht" [intuitiv] „erkannt werden." „Das Schöne ist der gesteigerte Schein, die empfindbare Einheit des erscheinenden Wesens mit seiner angenommenen Hülle, und mittels derselben mit dem durch die Sinne wahrnehmenden Geiste" (12). „Nicht die Erscheinung als solche macht das Schöne, sondern das sich Offenbaren eines höheren Grundes innerhalb der Erscheinung, der sie hervorbringt und zum unmittelbaren Ausdruck seiner selbst macht (13). Der Gedanke muss vom Schein abstrahiren, um das Erscheinenkönnende zu finden, die Kunst dagegen muss den Schein suchen, um, vom Schein ungeblendet in ihm und durch ihn das Licht zu sehen, das Erscheinenmüssende zu empfinden, und im Schein das Wesen zu lieben (98). Der sinnliche Stoff des Schönen ist nur etwas, insofern er etwas scheint, nämlich einer Idee zur Hülle dient; er hat kein dingliches Wesen ausser in der ihm angebildeten sinnlichen Erscheinungsform, welche das sie bestimmende oder bildende ideale Wesen durch sich durchscheinen lässt (95). Wie im Schönen der Geist leibhaftig wird, so wird in ihm der Stoff lebendig (139), aber nur dadurch, dass er sich zum ästhetischen Schein verflüchtigt, also unschwer und unkörperlich wird (140), dass er auf eigene Seele und eigenes Leben verzichtet und sich damit be-

gnügt, ästhetischer Schein des seelichen Lebens und seiner geistigen Beziehungen zu sein (161). „Das Schöne giebt ein Anderes für ein Anderes, giebt nicht das Innere, das Wesen an sich, sondern giebt dieses nur mittels eines Andern, das nicht das Wesen ist, sondern in dem das Wesen erscheint, und welcher Schein zwar nicht das Wesen ist, ohne den aber doch auch das Wesen nicht sein“ [soll heissen: erscheinen] „könnte. Es steht sofort das Schöne zwar im einfachen Gegensatz mit dem Wahren, ohne deswegen unwahr zu sein, und ebenso wenig ist das Schöne moralisch, aber es ist auch nicht unmoralisch“ (58).

Mit diesen Sätzen ist bereits der Standpunkt des konkreten Idealismus im Gegensatz zum abstrakten Idealismus und Formalismus zur Genüge gekennzeichnet. Das Schöne ist eine unauflösliche Einheit von Innerem und Aeusserem (21, 99), Unsichtbarem und Sichtbarem (205), Idealem und Realem für die Empfindung (36), Idee und Materie (48), Uebernatürlichem und Natürlichem (36), Freiem und Nothwendigem (15, 33); das Aeussere ist das Bild des Innern (48) oder sein Abbild oder sein Leibhaftwerden (155, 157) oder sein angemessener Ausdruck (49), und das Innere ist die herrschende Geistesmacht, der bestimmende Grund der Erscheinung (16, 139, 13), das im Kleide der Endlichkeit sich offenbarende Unendliche (206), der in der Erscheinung sich offenbarende übernatürliche göttliche Lebensgrund (331). Ein Bild des Geistes hervorzubringen, oder das Aeussere zu einem Bilde des Innern umzuwandeln, welches dessen angemessener Ausdruck ist, und so durch den Stoff den Geist auszusprechen, das ist der Zweck der Kunst, ein Zweck, der weder moralisch noch unmoralisch ist, sondern ausser dem Gebiet der Moral wie der Religion liegt (48, 52, 55). „Nicht Vögel zu täuschen und den Sinn zu betrügen ist Absicht der Kunst, sondern zum Geiste zu sprechen. Indem etwas schön ist, redet es zu mir, und ich erkenne seine Schönheit, indem ich diese Sprache vernehme. Eine Blume, die ich als schön erkenne, ist mir der bestimmte Ausdruck irgend einer Anschauung. Das was ich sonst zerstreut erblicke, erfreut mich, sobald ich es z. B. in der Blume koncentrirt erblicke, und ich gebe ihm eine bestimmte Beziehung zum Geiste, die in andern Lebensformen wieder, aber in anderer Weise erscheint, und erinnere mich an diese Beziehungen beim Anblick der Blume, und so ist sie sprechend zum persönlichen Geiste und folglich schön geworden für ihn, weil Bild des inneren Lebens“ (144—145).

Trotzdem nun Deutinger zweifellos auf dem Boden des konkreten Idealismus steht, theilt er doch mit Trahndorff und Schleiermacher die Abneigung gegen das Wort „Idee“ und zwar wegen der wissenschaftlichen Unbestimmtheit desselben und wegen seiner Fruchtbarkeit für zahllose Umgehungen von bestimmten Begriffen (17). Er sucht deshalb seinerseits diesen Begriff der Idee genauer zu bestimmen, lässt sich aber leider bei dieser Untersuchung durch den zweifellos phänomenalen und anthropologischen Charakter des Schönen oder der konkreten ästhetischen Idee und durch seine fehlerhafte Beschränkung des Schönen auf das von Menschen gebildete Kunstschöne verleiten,

auch diejenige Idee, welche das übersinnliche Innere des ästhetischen Scheins bildet, als eine bloss der menschlichen Natur angehörige, wesentlich menschliche Anschauung zu bestimmen (36—37). Hierdurch wird einerseits der dem Menschheitsleben angehörige Geistesgehalt aus seiner Stellung als hauptsächlicher und wichtigster Inhalt des Schönen zu der übertriebenen Stellung als alleiniger und ausschliesslicher Inhalt alles Schönen emporgerückt, also alles aussermenschliche Naturschöne aus dem Gebiet des Schönen hinausgeworfen, andrerseits aber wird, was noch schlimmer ist, die übersinnliche und übermenschliche Idee ihrer Konkretheit entkleidet und zu den drei abstrakten Idealen des Wahren, Guten und Schönen verflüchtigt.

Das Leben der Idee beginnt nach Deutinger da, wo das Göttliche, der freie Geistesgrund im Menschen, seine Macht über den unfreien Naturgrund im Menschen ahnt, und entfaltet sich nach so vielen Richtungen, als Beziehungen oder mögliche Weisen der Ueberwältigung des letzteren durch den ersteren vorhanden sind, d. h. in der Richtung des Gedankens, des künstlerischen Könnens und des praktischen Wollens (18). Diese drei Ideen sind aber nur als Anlagen oder Potenzen der menschlichen Natur, nicht als vollkommen gegebene Anschauungen dem Menschen angeboren; er kann sie als formelle Anlagen nie verlieren, hat aber ihren Inhalt erst selber zu entwickeln und kann ihn ebenso sehnsuchtsvoll anstreben wie verächtlich negiren (18). Dass angeborene natürliche Anlagen als solche nicht den Namen „Ideen" verdienen, sieht Deutinger selbst ein, und beschränkt deshalb nachträglich diesen Begriff auf die Aussichten zur Erfüllung oder Entwickelung dieser Anlagen, die im Aufblick zu Gott als dem höchsten und letzten Endpunkt aller idealen Bestrebungen dem Menschen als zu erreichendes Ziel vorschweben; je weiter der Freiheitsgrund im Menschen des unfreien durch Hilfe der höheren Freiheit sich bemächtigen lernt, je weiter also der Entwickelungsprocess jener Anlagen fortschreitet, desto klarer werden dem Menschen die drei Ideen (18—19). Aber nur soweit sie schon verwirklicht sind, gewinnen sie volle Klarheit für das Bewusstsein; soweit sie dagegen noch als Ziel vorschweben, bleiben sie unbestimmte, abstrakte Ideale, welche erst durch das Forschen, Bilden und Entschliessen von Fall zu Fall weitere Bestimmtheit zu gewärtigen haben. Bestimmt ist an ihnen nichts als der Ausgangspunkt und der Endpunkt, die menschliche Natur und Gott (19); aber für alles, was dazwischen liegt, ist die konkrete Bestimmtheit erst zu erringen.

Für das künstlerische Schaffen giebt Deutinger ausdrücklich zu, dass es ein gedankenloses, wenn auch nicht geistloses ist, und dass die Thätigkeit des Künstlers erst in ihrem Resultat, aber nicht während der noch unvollendeten Thätigkeit selbst, vom Denken zum Bewusstsein zurückgeführt werden kann (153). Der Künstler drückt und spricht in seinem Werke meistens mehr aus, als er selbst weiss; er fühlt die ihn begeisternde göttliche und übernatürliche Macht, aber er kennt sie nicht, weil seine Subjektivität sich des höchsten in ihr wirkenden Grundes unbewusst ist (80), weil sein Schaffen dem Kreise des natürlichen unbewussten Lebens angehört (83), weil er nur

gleichsam träumend das Ewige schaut (74). Er begreift nicht den Geist, der ihn durchwohnt, wenn er ihn auch festhält (86); der Zweck alles seines künstlerischen Schaffens ist eben der, das ihm zwar Vorschwebende, aber Innerliche, Unsichtbare, Unbegreifliche im Bilde und in der Erscheinung auszusprechen und bildlich festzuhalten (II 30). Schliesslich hat auch alles begriffliche Denken das Unbegreifliche zur Voraussetzung und zum Ziel, das nicht mehr durch den Gedanken zum bestimmten Begriff zu bringen ist, obwohl es durch den Begriff bezeichnet und gewiss ist; ebenso hat der Künstler das an sich Unbegreifliche zur Voraussetzung, dessen er im innersten Schauen gewiss ist, ohne es zu begreifen (I 84). Beide haben ein gleich verständliches, nur der Offenbarung nach verschiedenes Bewusstsein vom Höchsten, und haben ein solches Bewusstsein auch wieder nicht; d. h. sie haben es nicht unmittelbar, sondern nur vermittelt in natürlicher Form des Begriffs oder der Anschauung (84).

Hieraus geht zur Genüge hervor, dass die Idee des Wahren und die Idee des Schönen, sofern darunter menschliche Vorstellungen verstanden werden, völlig unbestimmte Vorstellungen sind, die erst durch die bereits vollbrachten Leistungen eine gewisse Bestimmtheit erhalten, aber als vorschwebende Ziele, denen die weitere Entwickelung der natürlichen Anlagen zustreben soll, immer eine abstrakte nebelhafte Unbestimmtheit behalten. Nun liegt aber jede abstrakte und jede über alle sinnliche Anschaulichkeit hinausgehende Vorstellung als Resultat einer subjektiven Denkthätigkeit ausserhalb der Grenzen der Kunst, wie Deutinger sehr wohl weiss (183—184); „was unmittelbare Idee, subjektive Anschauung sein könnte, ist diess nur der Möglichkeit nach, und muss, um wirklich in dem Menschen und für ihn zu sein, sogleich einen Leib erhalten, wenn es ein Bleibendes werden soll“, z. B. die Idee der Gerechtigkeit die Darstellung einer gerechten Handlung (184). Deshalb ist die dem Menschen als unbestimmtes Ziel unklar vorschwebende „Idee der Schönheit“ eine abstrakte subjektive Idee, welche als Inhalt irgend welchen Kunstwerks schlechthin unbrauchbar ist; kann eine andre Idee im Bewusstsein des Menschen nicht gefunden werden, so ist damit der Beweis geliefert, dass keine im menschlichen Bewusstsein als solchen anzutreffende Idee Inhalt des Schönen sein kann, dass mithin nur entweder etwas andres als Idee oder aber eine dem Menschen als solche unbewusste Idee Inhalt des Schönen sein muss. Dass der konkrete Inhalt des Schönen bis nach vollendeter Thätigkeit dem Menschen mehr oder weniger unbewusst und selbst im Resultat ihm nur implicite und mittelbar bewusst ist, haben wir ebenso als Ansicht Deutinger's kennen gelernt, wie dass dieser Inhalt ein geistiger, übersinnlicher, übernatürlicher, göttlicher ist; danach wird der Schlussfolgerung kaum auszuweichen sein, dass er nur in einer den Menschen unbewusst durchwohnenden und durch seine Immanenz die konkrete ästhetische Idee bestimmenden übermenschlichen Idee gesucht werden kann, gleichviel ob der konkrete Inhalt des dargestellten geistigen Lebens zur Sphäre des realen menschlichen Geisteslebens gehört oder nicht.

In der That braucht denn auch Deutinger häufig genug das Wort Idee in einem Sinne, welcher dieser Definition des konkreten Idealismus entspricht, aber seiner eigenen Definition widerspricht.

Die Kunst ist ein Aussprechen der Idee (66), und die Idee ist der nothwendige Inhalt jedes Kunstwerks (226); jedes echte Kunstwerk ist die entsprechende Form für eine noch unausgesprochene Potenz der Idee, und der Künstler findet diese Form nur, indem die Idee selbst ihn dazu begeistert (89). Durch ihre Thätigkeit gewinnt die Kunst die unsichtbare und verborgene Idee und macht sie zum Gemeingut der Menschen; der Künstler muss ein einfacher, nichts für sich behalten wollender Geist sein, der ohne Rückhalt wieder giebt, was er ohne Verdienst von der ihn durchwohnenden Idee empfangen hat (73). Die Idee wird in keinem Kunstwerk ganz ausgesprochen, weil ihre Unendlichkeit für den Menschen unerschöpflich ist; aber sie muss jedem Kunstwerk als Substanz der Erscheinung zu Grunde liegen, und so das Endliche zum Bild des Unendlichen, Ewigen erheben (226). Die Schaffensfreude des Künstlers liegt in dem Gefühl der Gottähnlichkeit bei dem sich Auswirken der Idee; es ist ein Theil der göttlichen Schöpfermacht, welche der Künstler sich als Anlage geliehen fühlt, und welche, als bloss geliehene, ihn demüthig stimmt, indem sie ihn zu Gott erhebt (95—96). Wenn Deutinger die Immanenz der Idee im Menschen als eine Erinnerung an den Ursprung des menschlichen Geistes aus dem Hauche des Ewigen oder des Schöpfers bezeichnet (226), so kann dieser Ausdruck „Erinnerung" nur als ein ebenso uneigentliches Auskunftsmittel zur Umgehung der substantiellen Immanenz angesehen werden, wie die Platonische „Erinnerung" es zur Umgehung der angeborenen oder apriorischen Denk- und Anschauungsformen ist; die Erinnerung selbst muss ja wieder als eine unbewusste gedeutet werden, die erst im ästhetischen Schein Gestalt und Greifbarkeit für's Bewusstsein gewinnt, und hebt dadurch ihren wesentlichen Begriff auf. Deutinger ringt offenbar nach der substantiell dem Menschengeist immanenten unbewussten Idee, streift sie ganz nahe, wagt aber nicht, sie zu ergreifen, weil sein Theismus für eine solche Immanenz keinen Raum gewährt.

Als Ersatz dafür hat er nichts als den Begriff der Offenbarung im katholischen Sinne des Worts; die unbewusst tastende Erinnerung des Menschen an seinen göttlichen Ursprung, an den Urstand, in welchem er die göttliche Idee geschaut haben soll, muss, um nicht irre zu gehen, sich an die positive geschichtliche Offenbarung des Göttlichen halten, und nur in der Anlehnung an diese kann sie das Höchste erreichen. Wie das sittliche Gewissen erst im geoffenbarten Gesetz seines Inhalts gewiss wird, so auch das ästhetische erst durch die positive Offenbarung der höchsten persönlichen Beziehung des Menschen zu Gott (212). Kultus und Kunst sind die beiden Höhenpunkte der Kultur und verhalten sich wie subjektiv und objektiv; die moderne Kunst, die von der Subjektivität des Protestantismus ihren Ausgangspunkt genommen hat, muss zu der Objektivität des katholischen Kultus zurückkehren, weil über diese Objektivität noch keine Kunst je hinausgekommen ist, noch hinauskommen kann und

wird (76, 211). Wenn unsre modernen Künstler so unproduktiv sind, so liegt das an der Weigerung unsrer Zeit, die Bahn des Glaubens an die Objektivität des in der Offenbarung und Erlösung aufgeschlossenen und in der [katholischen] Kirche zeitlich gesicherten Lebensgrundes zu betreten (217—218), womit keineswegs die Rückkehr zu den alten, von der Bewegung des Lebens überholten Formen der Kunst verlangt ist (218).

Deutinger drückt die Ergänzungsbedürftigkeit der menschlichen „Idee“ durch die Offenbarung anderwärts auch so aus, dass die Idee erst durch den ihr entgegenkommenden Aufschluss der Offenbarung zur positiven Anschauung wird, ohne denselben aber trotz ihrer Freiheit von den Anschauungsformen des Raumes und der Zeit nur negativ bleibt, d. h. sich als blosses Bedürfniss und Streben nach dem unklar vorschwebenden Ziele äussert (Kastner S. 804, 860). Die wahre Freiheit besteht in dem von der Liebe dargebrachten Opfer der Freiheit, in dem freien Gehorsam gegen die positive Offenbarung, der gleich fern von dem blinden Gehorsam pharisäischer Gesetzlichkeit wie von der subjektiven Willkür ist; so lange nicht dieses Opfer der Freiheit im Sinne der Forderungen der katholischen Kirche von der modernen Menschheit dargebracht wird, so lange muss die natürliche Anlage der subjektiven Kräfte, d. h. die bloss negative ästhetische Idee, sich selbst negiren und aufheben (II 192—193).

Man versteht nun, was „die Zurückführung aller Theile der Philosophie auf christliche Principien“ für die Aesthetik bedeutet. Man kann gewiss den Satz unterschreiben, dass die Kunst mit der Religion in wesentlichem Zusammenhange steht (75) und dass sie bisher überall da ihr Höchstes geleistet hat, wo sie die von der Religion gebotenen Hilfsmittel der Versinnlichung des Uebersinnlichen benutzt hat; aber erstens gilt dieser Satz ebenso gut für den griechischen Polytheismus, dem Deutinger schwerlich die Würde einer positiven Offenbarung zugestehen wird, wie für die christliche Erlösungsreligion, und zweitens gilt dieser Satz nur so lange, als wirklich die bestehende Religion die höchste Form der Wahrheit ihrer Zeit ausdrückt. Deutinger hat keinen Schatten eines Grundes dafür anzuführen, dass der christliche Vorstellungskreis noch neue, unausgenutzte Anregungen für die Kunst in sich berge, und der Gedanke, dass die höchste Wahrheit unsrer Zeit wo anders als in der christlichen Religion gesucht werden müsse, würde ihm in jeder andern Fassung ein ebensolcher Greul sein wie in der Hegel'schen. Zwar acceptirt er den Schelling'schen Gedanken von einer nicht mehr fernen Wiedervereinigung der im Anfang ihrer Entwickelung verbundenen Philosophie und Poesie (II 23); aber er denkt dabei natürlich nur an eine christliche, katholische Philosophie, welche den Schleier der verborgenen Gottheit hebt, wie die Poesie diese unsichtbare Gottheit mit dem Schleier der Sichtbarkeit umhüllt (II 31).

Richtig ist an seiner Gegenüberstellung von subjektiver Idee und objektiver Offenbarung nur soviel, dass das negative Sehnen und Streben des Menschengeistes nach dem Ewigen ein schlechthin ergebnissloses bleibt, wenn ihm nicht eine doppelte Offenbarung ent-

gegenkommt: erstens die innere oder subjektive Offenbarung der ihm unbewusst immanenten und substantiell gegenwärtigen Idee und zweitens die äussere oder objektive Offenbarung durch die gesammte Natur und Geschichte in ihrem providentiell geleiteten Entwickelungsgang. Was Deutinger verkennt, ist ein doppeltes: erstens, dass aller Inhalt der unbewusst wirkenden Idee selbst schon aktuelle Offenbarung des absoluten Geistes im endlichen, und in keinem Sinne Produkt des bewussten menschlichen Geistes ist, und zweitens, dass alle positive Offenbarung und deren religiöse Vorstellungskreise und Kultusformen selbst schon in jener objektiven Offenbarung der absoluten Idee durch den geschichtlichen Entwickelungsgang des Menschheitsgeistes beschlossen sind und demselben als Glieder von mehr oder minder hoher Bedeutung, aber immer nur von relativem Werthe, angehören. Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass auch das religiöse Bewusstsein der Menschheit sich zu höheren als den bisher verwirklichten Formen erhebt, und es ist sicher, dass die höchsten Kunstwerke auch in Zukunft immer nur aus der Versenkung des Künstlergeistes in die höchste ihrer Zeit zugängliche Form des religiösen Bewusstseins erwachsen werden; aber es ist sehr fraglich, ob auch der Vorstellungskreis künftiger Religionen noch sinnlich genug sein wird, um gleich demjenigen der vergangenen der Kunst auch dem Stoffe nach bedeutende Anregungen zu geben, oder ob nicht vielmehr die Religion der Zukunft in Betreff der möglichen Versinnlichung des Göttlichen die Kunst ganz auf die Inkarnation des absoluten Geistes in der Gesammtheit der Natur und Geschichte anweisen wird.

Deutingers's Lehre, dass es, wie für die Menschheit überhaupt, so auch insbesondre für die Kunst kein Heil giebt ausser in der Rückkehr in den Schooss der allein selig machenden Kirche, ist, wie man leicht erkennt, die theoretische Rechtfertigung für das praktische Verhalten jener Künstler, die, um ihrer romantischen Kunstrichtung auch im Leben getreu zu sein, katholisch wurden und nie ohne Gebet an die Arbeit gingen. Sie ergänzt sich so mit der Lehre Solger's, dass der Höhepunkt der Kunst in der Ironie und der ironischen Selbstauflösung aller künstlerischen Form und alles ästhetischen Inhalts liege, und beide bilden die aufeinander folgende niedere und höhere Stufe der romantischen Aesthetik. Denn darüber kann wohl kein Zweifel obwalten, dass, wenn man nur die Wahl zwischen diesen beiden Standpunkten hätte, der Deutinger'sche unzweifelhaft den Vorzug verdienen würde, weil auf ihm doch jedenfalls noch wahrhafte Kunst möglich ist, auf dem Solger'schen aber nicht; darum war es auch ganz natürlich, dass grade die tieferen unter den romantischen Künstlern sich mit Ekel von der Hohlheit der ironischen Selbstauflösung abkehrten und zu demjenigen Positiven flüchteten, das ihnen der Zeit nach am nächsten lag. Uebrigens lässt Deutinger seinen christlich katholischen Standpunkt nur ganz selten und ausnahmsweise durchblicken, so dass man im Ganzen bei der Lektüre seiner Aesthetik nicht durch denselben gestört wird. Wäre nicht der so eben nachgewiesene Einfluss dieses Standpunkts auf die Trübung seines principiell richtig ergriffenen konkreten Idealismus vorhanden,

so könnte man fast sagen, dass derselbe in Bezug auf den übrigen Inhalt des Werkes ohne jede Rückwirkung geblieben sei. —

Durch den christlich-katholischen Standpunkt, welcher jeden bloss nominellen Theismus von pantheistischem oder konkretmonistischem Inhalt (wie bei Trahndorff) ausschliesst, ist auch in der Auffassung des Verhältnisses des Schönen zur beseligenden Liebe eine Abweichung bedingt, welche übrigens dem eigentlichen Gedankengehalt nur äusserlich angeheftet ist und sich deshalb auch leicht, und ohne ihn zu beschädigen, wieder abstreifen lässt.

Im Wahren ist nach Deutinger erst die Möglichkeit, im Guten die Wirklichkeit, im Schönen die Nothwendigkeit der Liebe gegeben (97); alle drei sind Akte der Liebe zum Unendlichen (58), aber die Liebe ist, obwohl sie mit denselben zusammenhängt, doch, weil sie in allen dreien ist, keines von ihnen an sich (59). In allen dreien wächst die Liebe in dem Maasse, als sie in ihrer Entwickelung vom Sichtbaren, Sinnlichen, Aeusserlichen zum Unsichtbaren, Uebersinnlichen, Innerlichen fortschreiten (97); denn in den Sinnen lebt nur die Begierde, die Liebe aber lebt nur im Geiste (101). Die Liebe zum Wahren leuchtet, aber sie erwärmt noch nicht; um zur erwärmenden Liebe zu werden, muss zum blossen erkennenden Gedanken noch ein Schaffensdrang und eine Liebe zum Geschaffenen hinzutreten, und vor allem ist es die Kunst, durch deren Walten die belebende Wärme des schaffenden Geistes unbemerkt in's Herz dringt (97). Um das Wahre als solches lieben zu können, denkt er es sich auch stets als das Schöne, und ebenso will er auch im Guten das wahrhaft Schöne, oder vielmehr die Quelle alles Schönen, die Liebe (97). „In der Erscheinung muss der Mensch das Schöne, im Schönen die Liebe finden" (98), und indem er das Schöne liebt, liebt er eigentlich das im Schönen waltende und wirkende Wesen (101), so dass die Liebe zum Schönen eigentlich doch wieder die Liebe zum Ewigen, Unendlichen, Göttlichen ist (132, 208, 210).

Nur das Liebenswürdige soll geliebt werden, sonst ist die Liebe verschwendet (58); aber das Liebenswürdige muss auch erscheinen, das Unsichtbare muss sichtbar werden, das Wesen muss sich im Schein offenbaren, um geliebt werden zu können (59, 96). Was nicht erscheinen kann, können wir auch nicht lieben (97), und die Liebe kann nur vorhanden sein, wo ein Inneres und ein Aeusseres zugleich ist und beide in Harmonie sind (99). Diess ist aber gerade das Schöne. Was die Erscheinung zum Schönen macht, der Ausdruck des Wesens in ihr, das gerade weckt auch die Sehnsucht nach dem (in ihr ebensowohl verhüllten wie offenbarten) Ewigen, d. h. es weckt die Liebe (59). Die Kunst lehrt uns das, was wir nicht sehen, lieben durch das, was wir sehen, indem sie zeigt, wie alles Aeussere nur etwas ist, insofern es die Hülle eines Anderen, Inneren, Ewigen ist (53), und entzündet die Liebe, indem sie in dem Schönen das sich offenbarende Wesen suchen lehrt (59). Das Geliebte ist daher nothwendig auch das Schöne, weil es in der persönlichen Anmuth des Geistes ruht und die Schönheit in der Anmuth finden und lieben lehrt (208). Dem freien Geiste ist Liebe sein Gesetz, Liebe seine Sehnsucht, Liebe seine Seligkeit; was

ihm objektiv erschien als Gesetz, was ihm subjektiv innewohnte als Sehnsucht, das überströmt ihn nun als selige Gewissheit der Liebe (126). Es ist das tiefste Gefühl der Empfänglichkeit für das Ewige im Menschen, die in reiner sich selbst vergessender jungfräulicher Liebe dem die Natur innerlich tragenden ewigen Lebensgrunde sich hingiebt, so dass der Mensch nicht mehr für sich, sondern in dem Bilde seiner Liebe lebt (74).

Diess alles klingt ähnlich wie bei Trahndorff und hat doch einen ganz andern Sinn, weil es dort im Lichte der konkret-monistischen Immanenz, hier im Lichte des Theismus verstanden wird. Bei Trahndorff ist es mit der Illusion des sich selbst Vergessens in der Liebe Ernst, bei Deutinger nicht; denn nach ihm besteht das Geheimniss der Liebe darin, ein Anderes zu werden und doch es selbst zu bleiben (94). Bei Trahndorff ist die Liebe ihrer Natur nach zeugend, bei Deutinger schaffend; beim ersteren ist das künstlerische Zeugen der geistigen Liebe die Analogie zum Zeugen der natürlichen Liebe, beim letzteren zum Schaffen des Schöpfers (97). Bei Trahndorff ist es die Liebe selbst, welche von sich im Schönen erfasst wird, die Liebe als ideale Weltform und das Ewige, All-Eine als Grund und Ziel der menschlichen Liebe; bei Deutinger ist es die Liebe des Schöpfers im schaffenden sich Offenbaren, welche zwar als Liebe, aber als eine andre Liebe der menschlichen Liebe gegenübersteht und von ihr erfasst wird (97). Beim ersteren sucht die freie Persönlichkeit des Menschen ein Unpersönliches (das Ewige, All-Eine, die Weltform) hinter den persönlichen Erscheinungen der Individuationswelt und ihren künstlerischen Bildern, ein Unpersönliches, in welchem sie selbst als Persönlichkeit zu versinken und zu erlöschen die Illusion gewinnen kann; beim letzteren sucht der Mensch in den endlichen, zeitlichen, geschöpflichen Persönlichkeiten doch nur darum das Unendliche, Ewige, Schöpferische, um im Schöpfer eine Persönlichkeit zu finden, mit dem er in ein persönliches Verhältniss treten kann (126, 154, 208).

Damit wird aber der ästhetischen Illusion und der Beseligung der Liebe im Schönen einerseits etwas untergeschoben, was gar nicht in ihr liegt, und andrerseits dasjenige ignorirt, was das Wesentliche dieser Illusion ausmacht: der Untergang von Subjekt und Objekt im Zusammenschluss der sich selbst erfassenden Liebe mit sich selbst. Ob die Religion und die Metaphysik Recht haben oder nicht, wenn sie im Sinne des Theismus hinter dem unpersönlichen erzeugenden Weltgrund und der unpersönlichen Weltform (Wille und Idee) eine Persönlichkeit als Träger derselben suchen, kommt hierbei gar nicht in Frage, sondern nur, ob dieses Moment noch in der ästhetischen Illusion zu finden ist, und diese letztere Frage ist unbedingt zu verneinen. Deutinger hat eben seinem christlichen Theismus zu Liebe etwas in die ästhetische Anschauung und deren Beseligung hineingelegt, was nicht hinein gehört, und Trahndorff's Verdienst, sich vor diesem Fehler gehütet zu haben, ist vergleichsweise um so höher zu veranschlagen, als er doch auch in letzter Instanz auf eine Persönlichkeit Gottes hinaus will.

Dass es nicht das schaffende sich Offenbaren des Schöpfers ist, was die ästhetische Anschauung im Schönen sucht und geniesst, ist schon daraus zu entnehmen, weil dann die Naturschönheit weit höher stehen müsste als die Kunstschönheit, insofern in der ersteren der Schöpfer unmittelbar sich durch sein Schaffen offenbart, im letzteren aber nur die Gottähnlichkeit des an das Schaffen erinnernden Bildens, d. h. Umbildens, es sein soll, was den Künstler beseligt (95—96), und was den Beschauer mittelbar auf einem ziemlich weiten Umwege an die Schöpfermacht Gottes allenfalls erinnern könnte. Da nun aber ganz im Gegentheil die Kunstschönheit von Deutinger so hoch gestellt wird, dass die Naturschönheit dagegen verschwindet, so widerlegt er seinen theistischen Zielpunkt unvermerkt durch die Konsequenzen seiner ästhetischen Grundansichten.

Nach Deutinger muss die subjektive Thätigkeit, welche das Schöne producirt, darum eine menschliche sein, weil das Schöne nur im menschlichen Bewusstsein Objektivität gewinnt (59); weil das Schöne nur für den Menschen Objekt, so kann auch nur der Mensch Subjekt dieses Objekts sein, und darum soll nur der Mensch Künstler sein können (60—61). Zwar kann nur der Mensch Subjekt der ästhetischen Anschauung oder Perception sein, aber daraus folgt doch nicht, dass auch nur er Producent derjenigen transcendent-realen Objektivität sein könne, durch deren afficirende Thätigkeit die subjektive Erscheinung des Schönen in seinem Geiste angeregt wird. Warum soll nicht ein absoluter Schöpfer ebensowohl schöne Dinge und Individuen herorbringen können wie ein menschlicher Künstler, da doch seine Allwissenheit die durch dieselben im menschlichen Bewusstsein hervorzubringende Wirkung, d. h. die ästhetische Anschauung, wenn auch nicht unmittelbar die bestimmte Form ihrer sinnlichen Beschaffenheit, umspannt? Dabei ist es ganz gleichgültig, ob das Gebiet des Schönen erst beim Menschen als Objekt beginnt, wie Deutinger annimmt (165), oder ob es auch die untermenschliche Natur noch mit umspannt; immer müsste das Naturschöne als unmittelbar aus der Hand des Schöpfers kommend und unmittelbar seine Macht und Liebe offenbarend (97) ästhetisch höher stehen, als die Nachoffenbarung des menschlichen Künstlers.

Es erscheint als eine leere Verlegenheitsausflucht, wenn Deutinger eine Naturerscheinung nur als eine Wirkung, nicht als ein Werk gelten lassen will, weil sie niemals eine Einheit in sich habe (142); jedes Individuum höherer oder niederer Ordnung hat thatsächlich solche Einheit in sich, welche für das Zustandekommen des Eindrucks der Schönheit genügt, und ist darum ein Natur*werk*, wenn auch kein Artefakt. Deutinger widerspricht sich selbst, wenn er (ebenso wie Trahndorff) die Natur im Ganzen als „Werk" und sogar als das unerschöpfliche Ideal aller Kunstschöpfungen gelten lässt, nur nicht im Einzelnen (142); denn in der Natur als einem Ganzen spielt die Menschheit nur eine verschwindend kleine Rolle, und ist die Einheit für die ästhetische Anschauung aufgehoben, welche in jedem einzelnen natürlichen Individuum vorhanden ist. Wäre die Natur als Ganzes schön zu nennen, so müsste sie es in jedem individuell abgeschlossenen

mikrokosmischen Gliede erst recht sein; sind aber die Naturindividuen durch ihre Natur selbst verhindert, schön zu sein, so kann es der unübersehbare Makrokosmos erst recht nicht sein.

Deutinger bemerkt ganz richtig, dass der Künstler in seinem Bilden keinen andern Zweck als den der Schönheit verfolgt, der Schöpfer aber einen ganz andern, realen teleologischen Zweck verfolgt (59), nämlich den des wirklichen, sich selbst erhaltenden und vor dem Untergang durch Fortpflanzung erneuernden Lebens (140 bis 141). Er hätte ganz Recht, daraus (mit Schleiermacher) zu folgern, dass das Kunstwerk, welches durch seinen Mangel an realem Leben unsterblich ist (141), in der ihm ersparten Rücksichtnahme auf die Forderungen und Einschränkungen des realen Lebens eine Freiheit geniesst, welche dem Künstler gestattet, dasselbe über das Naturschöne zu erheben; aber diese Folgerung zieht er nicht, sondern er geht sogleich zu dem falschen Schlusse fort, dass der Schöpfer, weil er bei seinem Schaffen nicht wie der Künstler die Schönheit als ersten und höchsten Zweck im Auge haben konnte, sie nun auch ganz und gar nicht in Betracht ziehen konnte, oder wie er es ausdrückt, dass Gott kein Bedürfniss in sich trug, sich bildend auszusprechen, sondern in seinem Bilden s c h u f, oder an Stelle des A u s d r u c k s das geschaffene W e s e n setzte (61). Warum soll nicht das, was in erster Reihe Schaffen ist, nebenbei auch noch wieder ein Aussprechen des Reichthums der Idee für die andern Geschöpfe sein (61)? Warum soll, um weniger theistisch zu reden, die Realisirung der Idee zu wirklichem Leben nicht nebenbei und gleichzeitig auch noch eine phänomenale Offenbarung der Idee für die ästhetische Anschauung sein können, da sie in ihrer Beschaffenheit die Bedingungen erfüllt, welche Deutinger für das Schöne fordert, wenn es sie auch nicht in gleich hohem Maasse erfüllt wie der unwirkliche, leblose ästhetische Schein des Kunstwerks? Der tiefste Grund der vollkommenen theoretischen wie praktischen Leugnung des Naturschönen und der Receptivität dieser Schönheit im Menschen ist doch wohl darin zu suchen, dass die Natur als Ganzes bei dem theistischen Deutinger in der That nur noch ein Artefakt des Schöpfers zu ausserästhetischen Zwecken ist, und dass darum jene anmuthende Lebendigkeit der selbstthätigen Natur ebenso sehr wie das prädestinirte Entgegenkommen zwischen Geist und Natur, d. h. die gesetzliche Konformität beider Seiten fehlt, welche nur in einer pantheistischen Immanenzlehre und einer Identitätsphilosophie den rechten Platz finden (Trahndorff und Schleiermacher).

Für den Künstler ist es übrigens in Bezug auf den Inhalt seines Schaffens verhältnissmässig gleichgültig, ob es ein Naturschönes giebt oder nicht, und ob es, wenn es eines giebt, über oder unter dem Kunstschönen steht; denn auf alle Fälle darf er es nicht nachahmen, wie Deutinger trefflich ausgeführt hat. „Natürlich ist in der Kunst dasjenige, was mittels der in der Natur gegebenen objektiven Gesetze von dem bildenden Geiste erreicht und dargestellt werden kann. Die falsche Naturähnlichkeit, die von der Kunst das Aufgeben der Idee fordert und die auf die Kunst, welche ihre eigene Natur, d. h. ihren selbstständigen inneren Erscheinungsgrund hat, angewendet,

eigentlich Unnatur ist, wird dadurch ebenso vermieden als jene entgegengesetzte Unnatur, die mit Ueberladung und Brechung der einfachen Gesetze und Gegensätze mit unnöthigem Aufwand von Zierrathen" [d. h. formaler Schönheit] „die innere Ideenarmuth zu verdecken suchen muss" (203). „Das Leben und die im Leben sich offenbarende Vielheit kann in keinem Kunstwerke erreicht werden. Je treuer die Nachahmung sein will, desto ungetreuer muss sie nothwendig werden, weil sie das Unnachahmliche nachäffen will, und den in der Natur dem Menschen verständlichen Geist, der allein von der Kunst gefasst werden kann, übersieht" (141).

„Die Kopie ist niemals die Sache, sondern bleibt jedesmal hinter dem Urbilde zurück, und ohne ideales Leben affektirt sie ein gemachtes und wird dadurch hässlich und lächerlich. Je treuer durch den Schein das Bild einer Sache nachgeäfft wird, um so widerlicher muss nothwendig der Eindruck sein, den eine solche Nachbildung hervorbringt, weil sie Leben und Sein zeigen will und doch ohne den Grund des Seins und Lebens, ohne natürlichen und idealen Grund ist. Es ist ein an sich gegebener Widerspruch, der als Affe des Lebens, als blosse leere Form des Seins, ein Sein simulirt, ohne es zu haben, und uns darum das Sein selbst verdächtig macht. Der Geist empört sich aber gegen das grundlose Sein einer inhaltslosen Gestalt Die blosse Nachbildung aber ohne eine in ihr sich offenbarende Idee spottet dieses lebendigen Geistes und äfft seine Formen nach, ohne um ihn zu wissen, ist ein täuschendes, erscheinendes und doch wesenloses Phantom, daher mit dem menschlichen Geiste in gradem Widerspruch und darum der Empfindung widerlich. Das Produciren geht aber aus der Macht des Geistes und nicht aus der Ohnmacht desselben, d. i. aus der Gewalt der blossen Form hervor; diese blosse Form in ihrer Uebermacht über den Geist ist geisttödtend und widert uns in ihren Werken an, wie die Sünde, die auch diesen Geist in den Fesseln der Form gefangen nimmt und das Höhere, den Herrn, zum Knechte des Knechtes macht. Bilden und nicht produciren ist eine Sünde gegen die menschliche Natur, ist eine Unnatürlichkeit" (87—88).

Mit alledem soll natürlich der Werth des Studiums an der Natur nicht verkleinert werden; im Gegentheil lässt Deutinger der zu erringenden technischen Stoffbeherrschung, durch welche der Künstler erst die wahre Freiheit und Leichtigkeit im Produciren erlangt, volle Gerechtigkeit widerfahren (90, 204, 133—140). Aber man muss auch des Unterschiedes zwischen technischer Studie und Kunstwerk eingedenk bleiben, und darf nicht vergessen, dass Studien kein Recht haben, sich als Kunstwerke vorzustellen, und dass man die Gesetze der Kunst nur aus Kunstwerken, nicht aus Studien zu abstrahiren hat (selbst dann nicht, wenn letztere, wie es bei jedem ächten Künstler der Fall sein wird, selbst schon theilweise einen originell producirten Inhalt haben).

Die vorangehenden Betrachtungen beziehen sich freilich zunächst nur auf eine Kunstnachahmung, welche den in der Natur waltenden und sich aussprechenden Geist übersieht und bloss die sinnliche Erscheinungsform beachtet. Man könnte deshalb denken, dass es nur

darauf ankomme, Form und idealen Gehalt des Naturschönen in seiner ungetrennten Einheit in's Auge zu fassen und zum Gegenstand der künstlerischen Nachahmung zu machen. Aber auch hiergegen kehrt Deutinger sich mit gleicher Schärfe und mit demselben Recht wie gegen die Nachahmung bereits vorhandener Kunstwerke. „Die Kunst muss das Verborgene zum Vorschein bringen. Ein äusserlich bereits Gegebenes nachzubilden, ist der Kunst unwürdig, ist überhaupt nicht Kunst Das ganze Heer der Nachahmer ist mit Recht als *servile pecus* vom Dichter bezeichnet, weil ihm grade das Wesentliche der rein menschlichen Kraft der Kunst, nämlich die waltende, wirkende, sich offenbaren wollende Idee mangelt. Wie der Künstler aus sich schöpfend genial ist, so ist er wesentlich auch produktiv. Was schon nach allen seinen Beziehungen vorhanden ist, bedarf nicht mehr der darstellenden Geistesmacht" (87). „Wo die Kunst einen schon fertigen Ausdruck der inneren Anschauung bloss wiederholt, ist sie aus ihrer Eigenthümlichkeit herabgesunken, und hat" [als vervielfältigende Kunst] „aufgehört, wirkliche Kunst zu sein. Wenn in irgend einer Kunst nur noch Wiederholungen des schon Vollführten möglich sind, so ist die ganze Kunstform erschöpft, und die Kunst hat den vollen Weg ihrer Herrschaft durchlaufen, hat aufgehört, der lebendigen strebenden Gegenwart anzugehören und ist nur als Vergangenheit bestehend. Der Begriff des blossen Nachahmens hebt den des eigentlichen Könnens auf" (67).

„Die Idee in einer bestimmten Form ausgesprochen ist in dieser Form nur einmal darstellbar. Einmal ausgesprochen bleibt sie es für allemal. Aus dem Aussprechenkönnen eines noch Unausgesprochenen offenbart sich der Künstler. Der wahre Künstler ist daher in jeder Weise ursprünglich. Die Kunst flieht es, ein schon Dagewesenes noch einmal wiederzugeben; ja sie kann es nicht einmal, weil nur der Geist produktiv ist, die Geistlosigkeit des blossen Nachbildenwollens daher nie ihr Urbild erreichen mag. Die Originalität gehört zum Wesen des Künstlers, und geht aus der wahren Genialität nothwendig hervor. Die entsprechende Form für eine noch unausgesprochene Potenz der Idee kann nur einmal gefunden werden, und wer sie findet, ist der von dieser Idee dazu begeisterte Künstler, und ist originell. Der Künstler wird daher nie, weder ein in der Natur noch in der Kunst bereits Gegebenes und zur Erscheinung Gebrachtes nachbilden können. Nachahmung ist die Originalsünde der Geistlosigkeit. Nur der Unberufene kann nachahmen; der Künstler könnte es nicht einmal, selbst wenn er als Mensch es wollte. Unter seinen Händen müsste jede versuchte Nachbildung nothwendig wieder ein Neues werden, weil er, vielleicht hingerissen von der Anmuth einer Gestalt, mit seinem Geiste die Gestalt erneuern, und daher nach seinem Geiste sie auch selbstständig umbilden müsste. Er kann Aehnliches leisten, aber nie das Gleiche. Der Künstler wird selbst einem anderen nachbildend originell bleiben, weil er, eine selbstständige Idee mit sich tragend, jede Gestalt nur einigermaassen, aber nie ganz passend und entsprechend finden wird" (89). „Wo nämlich die Idee als eine an sich neue aus einem geoffenbarten Ideenschatze

von den Menschen ergriffen wird, da sucht sie nach einer entsprechenden Form im Reiche der menschlichen Kräfte und versucht daher bereits subjektiv Ausgebildetes nach ihrem Bedürfnisse umzubilden"; ein solches Streben der Umbildung des Vorgefundenen ist daher „keineswegs ein Zeugniss gegen die Originalität ihres künstlerischen Geistes sondern vielmehr für denselben" (89), insofern er des vertrauten Stoffes sich bemächtigend seine Freiheit und Selbstständigkeit auch im Schalten mit dem Vorgefundenen und im liebevollen Anschmiegen an dasselbe bewährt.

Alles was für die Nachahmung vorgefundener Kunstwerke gilt, das gilt auch für die Nachahmung des Naturschönen, sowohl negativ wie positiv; hätte Deutinger nicht principiell das Naturschöne im Einzelnen negirt, so hätte er einsehen müssen, dass der Künstler ebenso in der nachbildenden und umbildenden Verwerthung des Naturschönen wie in derjenigen des Kunstschönen seine Freiheit und Originalität bewähren kann, und dass ihm sogar die erstere um soviel näher liegt, als allen Menschen das Gebiet des Naturschönen bekannter und vertrauter ist als dasjenige des Kunstschönen. Die Wahrheit der negativen Bemerkungen Deutinger's gegen die Nachahmung hat ebenso grossen theoretischen wie praktischen Werth, ersteres gegen die immer wieder, und nicht bloss in der Popularästhetik, auftauchenden Versuche zur Wiederherstellung der aristotelischen Nachahmungstheorie, letzteres gegen den grade in unsrer Zeit so frech sein Haupt erhebenden ideeverachtenden Naturalismus in der Kunst. —

Das Schöne in seiner oben entwickelten Definition als Einheit des Idealen und Realen, Uebersinnlichen und Sinnlichen, Geistigen und Natürlichen, Unsichtbaren und Sichtbaren, ist an sich die objektive Seite der Kunst; ihr steht die Empfindung dieser Einheit als die subjektive Seite gegenüber, und erst in der eigentlichen Kunst sind beide Seiten vereinigt (36). Das Schöne ist der objektive Grund des Wohlgefallens; damit aber aus diesem Grunde das subjektive Wohlgefallen entspringe, muss eine subjektive Bedingung hinzukommen, muss eine Wechselwirkung von Subjekt und Objekt eintreten (36). Diese subjektive Bedingung liegt darin, dass der Mensch, ebenso wie das Schöne, Einheit des Innern und Aeussern, Geistigen und Natürlichen, Freien und Nothwendigen ist, also seiner Wesenskonstitution nach dem Schönen adäquat ist und dieses seinem Wesen selbst adäquat findet (15, 33). Indem der Mensch die ihm im Schönen entgegentretende Macht und Harmonie des Geistes in der Form empfindet, fühlt er sich selbst gehoben und getragen, indem er innerlich der Herrlichkeit und Freiheit des auch in ihm wohnenden Geistes gewiss wird (104). Beim Anblick des Schönen fühlt der Mensch, was der Geist über die Form vermag, fühlt er das Schöne als seinem eigenen Wesen, nämlich der in ihm wenn auch nur der Potenz nach schlummernden Geistesmacht, verwandt, fühlt er sich potentiell als Künstler (16). Indem er den die Form beherrschenden Geist im Schönen versteht, wird er selbst zum sekundären Künstler, und die in ihm schlummernde künstlerische Potenz offenbart sich

durch das Mitbilden mit dem Geiste des produktiven Künstlers, d. h. durch ein Nachschaffen des Schönen aus dem Grunde der Freiheit und Liebe durch die Phantasie, dem nur die persönliche und individuelle Befähigung, die vorherrschende Richtung des Geistes zur Plasticität fehlt (104). Somit liegt die Möglichkeit der Empfindung für das Schöne und des Wohlgefallens an demselben darin, dass die künstlerische Potenz der Phantasie, das „Können" im Menschen, durch die Wahrnehmung zur Bethätigung geweckt wird (16). Das Verstehen des Schönen ist kein zerfaserndes und auflösendes Analysiren der Empfindung, sondern ein Durchfühlen der Empfindung durch alle ihre inneren organischen Beziehungen und deren gesetzmässige Gliederung; ohne ein solches könnte das Schöne gar nicht sein, weil sein Unterschied vom Unschönen aufhören würde (14). Der so Verstehende kann an Klarheit des Bewusstseins eben so sehr über dem produktiven Künstler stehn, wie dieser an unmittelbarer Ursprünglichkeit und schöpferischer Macht über ihm steht (104).

Die Bemerkung, dass der Beschauer eines Kunstwerks potentieller Künstler sein muss, und dass durch die Wahrnehmung diese Potenz zur Phantasie-Bethätigung geweckt werden muss, so dass er als sekundärer Künstler das Werk mitbildet, ist ganz richtig und fein, aber sie erschöpft doch bei weitem nicht die Erklärung des Wohlgefallens an der Perception, ebenso wenig, wie die formale Verwandtschaft zwischen der Einheit von Idealem und Realem im Menschen und im Kunstwerk in Verbindung mit dem Gefühl der Gottähnlichkeit des künstlerischen Schaffens (95) im Stande ist, das Wohlgefallen an der Produktion zu erschöpfen.

Jenes Mitbilden des Kunstwerks in der Phantasie des Beschauers ist entschieden nur ein sekundäres Moment, welches allerdings nöthig ist, um den Genuss auf seinen Gipfel zu erheben, welches aber bei den geringeren Graden des ästhetischen Wohlgefallens auch fehlen kann, und deshalb schlechterdings nicht maassgebend sein kann für die Unterscheidung zwischen dem, was gefällt, und dem, was nicht gefällt. Diess geht am deutlichsten daraus hervor, dass der Künstler selbst gar nicht zum Produciren kommen würde, wenn er nicht gegenüber dem gegebenen Naturschönen und den ihm zufällig auftauchenden Bildern seiner Phantasie sich bereits unwillkürlich als prüfender und sichtender Beurtheiler verhielte, also die schöneren gegen die minder schönen Bilder bevorzugte und die unschönen verwürfe. Daraus erhellt, dass das Produciren des Schönen schon in seinen ersten Anfängen vom Unterscheiden zwischen dem mehr oder weniger Schönen abhängig ist und dass das letztere eine weit unentbehrlichere Voraussetzung für das Produciren ist, als das latente Künstlerthum für das Geniessen des Schönen; auch die relativ unbewussteste künstlerische Produktion wurzelt in einem aufgespeicherten Gedächtnissvorrath von ästhetischen Urtheilen und Erfahrungen, die ihm der Zeit nach vorangegangen sind. So gewiss es richtig ist, dass der Sinn für das Naturschöne in der Menschheit erst durch die Kunst, und der Sinn für das Kunstschöne erst durch die Künstler geweckt wird, so gewiss ist es auch richtig, dass die Menschheit ohne einen receptiven Sinn für das

Schöne bei der Perception der gegebenen Wahrnehmungen niemals zur Produktion, ohne vorhergehendes Schönfinden niemals zum Schönschaffen kommen würde. Beide bedingen sich eben gegenseitig wie Ein- und Ausathmen, und es ist immer einseitig, die Aesthetik ausschliesslich auf die ästhetische Receptivität oder Produktivität gründen zu wollen.

Wenn man das gegebene Schöne dadurch geniessen soll, dass man es in der Phantasie mitbildet, d. h. selbst noch einmal zu erzeugen glaubt, wenn man sich selbst für den sekundären Künstler halten soll, der das Werk als sein eigenes anerkennt, der es producirt haben würde, wenn nicht zufällig ein andrer ihm zuvorgekommen wäre, so gehört dazu eine weit stärkere Illusion, als wenn man sich bloss receptiv in das Schöne versenkt und von ihm hinreissen lässt. Wenn aber der Genuss des Schönen bloss durch das Gefühl der formellen Angemessenheit der objektiven Einheit von Idealem und Realem an die subjektive im Menschen erklärt werden soll, und das Identitätsgefühl der sich selbst erfassenden Liebe auf die empfundene Aehnlichkeit des Bildens oder Mitbildens mit dem Schaffen des Schöpfers reducirt werden soll, dann ist nicht abzusehen, wie jene stärkere Illusion der Identität mit dem Künstler überhaupt zu Stande kommen soll. Zunächst muss die unreflektirte Illusion der Identität des Subjekts mit dem Objekt, das Leben der sich selbst erfassenden Liebe, wie Trahndorff sagt, zu Stande kommen, ehe auf dieser sich die zweite reflektirte Illusion erheben kann, dass man selber dieses Schöne als Künstler producirt habe, oder producirt haben würde, oder produciren könnte, kurz es als sein eignes Werk anerkennt. Wer aber, wie Deutinger, die erstere sachliche Illusion theistischen Vorurtheilen zu Liebe bei Seite schiebt, der hat damit das Recht und den Boden verloren, sich auf die zweite persönliche Illusion zu berufen. —

Wenn man das Schöne unter Ausscheidung des Naturschönen auf das Kunstschöne beschränkt, so schrumpft die Aesthetik auf eine Kunstlehre zusammen; wenn man das Kunstschöne unter Ausscheidung der Receptivität bloss von Seiten der Produktivität betrachtet, wie Deutinger in noch ausschliesslicherer Weise als selbst Schleiermacher thut, so wird das künstlerische Vermögen oder das „Können" zum Centralbegriff der Aesthetik. Es ist daher ganz konsequent, wenn Deutinger den anthropologischen Begriff des Könnens an die Spitze seines Werkes stellt, und aus ihm die ganze Kunstlehre zu deduciren sucht; einen Fortschritt gegen seine unmittelbaren Vorgänger wird man darin aber nicht finden können, sondern nur eine Uebertreibung der schon an jenen zu rügenden Einseitigkeit.

Denken, Wollen und Können sind in Gott Eins; in ihm ist zugleich der Wille identisch mit dem Sein, weil sein Wollen zugleich seine Macht ist (57). Im Menschen sind Wille und Macht getrennt; in der Menschheit spalten sich deshalb Denken, Handeln und Können und entfalten sich gesondert auf drei verschiedenen Gebieten, denen der Wissenschaft, des socialen und politischen Lebens, und der Kunst (II 241). Die erste Stufe der Thätigkeit ist das Denken, die zweite

das Können, die dritte das Handeln oder Thun. Im Denken und Erkennen handelt es sich zunächst noch um eine Wirkung des Aeussern auf das Innere, des Unpersönlichen auf das Persönliche, im Können bereits um eine Wirkung des Innern auf das Aeussere, des Persönlichen auf das Unpersönliche (49, 44). „Das Denken ist nur die Abspiegelung eines Zeitlichen im unsterblichen Grunde der Freiheit; das Können dagegen ist die Abspiegelung des unsterblichen Freiheitsgrundes im zeitlichen und endlichen Stoffe" (71). Im Denken setzt der Geist ein Anderes [ideell] in sich, im Können setzt er sich in einem Andern (42); im Denken ist das Ich seiner mächtig nur in der Selbstbewegung, nicht in der [reellen] Bewegung eines Andern, und seine Freiheit diesem gegenüber ist nur eine scheinbare, ideelle, abstrakte (41). Das Erkennen ist eine Subjektivirung des an sich Objektiven, das Können eine Objektivirung des an sich Subjektiven (II 17). „Während der Mensch denkend vom Stoffe sich losreisst und ein Reich bildet für sich, das er den Verhältnissen des äusseren Daseins durch eigne Thätigkeit entrissen hat, bleibt dieses Aeussere dennoch neben ihm in seiner eigenen Gestalt bestehend und nöthigt selbst den denkenden Geist, seine Bewegung nach dieser nothwendigen Bestimmtheit des äusseren Daseins zu formiren, oder auf die Wahrheit des Gedachten zu verzichten. Der Künstler dagegen, eines inneren Lebens und Reiches an sich gewiss, wendet die Macht nach aussen und offenbart im Stoffe die Knechtschaft desselben vor der Macht des Geistes" (I 95). Das Erkennen geht von der Peripherie, die nicht vollständig, sondern nur in drei Punkten gegeben zu sein braucht, aus und sucht das Centrum; das Können geht vom Centrum aus und sucht die Peripherie zu bestimmen, indem sie mindestens drei Punkte derselben bestimmt (109). „Die Bewegung des Denkens, von der objektiven Nothwendigkeit und Allgemeinheit ausgehend, geht durch die subjektive Besonderheit und Freiheit hindurch und erzeugt die allgemeine Form der Wissenschaft, die Kunst, von der subjektiven Freiheit ausgehend, durch die äussere Nothwendigkeit hindurch brechend, erzeugt die besondere Erscheinung des individuellen Kunstwerks" (108).

Das Handeln ist die dritte höhere Potenz, welche von beiden ausgeschlossen beide voraussetzt und in sich einschliesst (43). Wie das Können wirkt das Handeln von innen nach aussen, aber nicht bloss auf ein Unfreies (20), Unpersönliches, wie jenes, sondern wie das Denken auf ein Freies, Persönliches (44). Während beim Denken der persönliche Geist nur das Aeussere auf sich wirken lässt, wirkt er beim Handeln auf ein Aeusseres, aber auf ein Aeusseres, das nicht mehr bloss wie beim Können als Natürliches ein Andres gegen ihn ist, sondern mit ihm in dem gleichen Gegensatz als persönlicher Geist gegen das bloss Natürliche und Unpersönliche steht (43—44). In letzter Instanz will im sittlichen Handeln der persönliche Geist seiner Freiheit durch die Einheit mit dem absoluten Willen gewiss werden (43).

Das Können ist demnach eine das eigne geistige Innere in unpersönlichem, natürlichem Stoff ausprägende Bewegung. Eine Thätig-

keit, welche den Stoff umbildet, ohne ihn zum Ausdruck des geistigen Gehalts auszuprägen, fällt ebensowenig unter diese Definition (67), als eine rein geistige Thätigkeit, der es an Stoff zur äusserlichen Ausprägung ihres inneren Gehalts gebricht (183). Hält man „diese Definition des Könnens im emphatischen Sinne“ (225) streng fest, so besteht die Wirklichkeit desselben (d. h. das Resultat seiner Aktualität) in der Schönheit (II 82); denn dasselbe, was hier als Thätigkeit definirt ist, war vorher im Resultat als das Schöne bestimmt (I 49). Daraus entspringt für alles Können oder für alle Kunst die Nöthigung, schönes Können oder schöne Kunst zu sein (48—49, 52), und alles Hervorbringen und Wirken in der Aeusserlichkeit mit äusseren Mitteln, das nicht das Schöne zum Resultat hat, beweist eben damit, dass es nicht Darstellung oder unmittelbares Aussprechen des inneren Geistesgehalts im Aeussern, d. h. dass es nicht Kunst und nicht Können im emphatischen Sinne ist (225). Das Können darf keinen Nebenzweck haben, als den des Aussprechens des geistigen Gehalts, es darf keinem Nebenzweck, keinem Nutzen dienen, obwohl es durch seine Totalität hintennach von dem höchsten sekundären Nutzen für die Kulturentwickelung der Menschheit wird (54); der Zweck des Könnens und Bildens darf nicht ausser, sondern nur in der Thätigkeit selbst liegen (58).

Man wird gegen die Bedeutung, in welcher Deutinger das Wort „Können“ gebraucht, erhebliche Bedenken nicht unterdrücken können. Der Sprachgebrauch versteht unter „Können“ das Vermögen zu thun, ganz unabhängig davon, welcher Art dieses Thun sei, ob ein Handeln auf persönliche Geister, oder ob ein Wirken auf unpersönlichen Stoff, und gleichviel ob es als Handeln oder Wirken experimentelle, ästhetische oder sittliche Bedeutung habe oder nicht. Zu jeder Art von Thun gehört ein Können, sonst wird eben nichts aus der Sache und der Wille zum Thun bleibt Velleïtät. Darum ist das Wort Können als Potenz alles Thuns dem Sprachgebrauch unentbehrlich, und es scheint unzulässig, dasselbe auf dasjenige Thun einzuschränken, welches ein Wirken von schönen Kunstwerken ist. Ebenso unzulässig scheint es aber, das Wort Können seiner rein potentiellen Bedeutung zu entkleiden und ihm die aktuelle des Wirkens oder Bildens beizulegen, wie Deutinger es thut. Indess wenn man auch diess alles sich gefallen liesse, so haften doch der Deutinger'schen Definition, dass das Können die auf unpersönlichen Stoff gerichtete subjektive Thätigkeit sei, noch grössere Uebelstände an. Denn unter diese Definition fällt erstens das ganze Gebiet der bloss technischen Künste, Handfertigkeiten und Geistesfertigkeiten, und zweitens verlangt dieselbe eine Erweiterung des Wortes Stoff, welche seine gewöhnliche Bedeutung nicht nur aufhebt, sondern geradezu umkehrt.

Auch der Techniker, der etwa eine Eisenbahn oder eine Maschine baut, bildet den Stoff so um, dass er zu einem adäquaten Ausdruck des ihm ideell vorschwebenden geistigen Gehaltes wird und denselben ausspricht; nicht in dem Vermögen der Einwirkung auf den Stoff, also nicht in dem „Können“ liegt der Unterschied zwischen ihm und dem Künstler, sondern in der näheren Beschaffenheit des geistigen

Gehalts, welchen er zum Ausdruck bringt, und in dem Zweck, welchen er dabei verfolgt, durch welche beiden zugleich eine verschiedene Art des Ausdrucks bedingt ist. Als Arbeit hat sowohl die Thätigkeit des Künstlers wie diejenige des Technikers ihre sittliche Seite, aber direkt auf persönliche Geister wirkt das Thun des Technikers so wenig wie das des Künstlers, sondern zunächst nur auf unpersönlichen Stoff, ist also ebenso wenig wie dieses sittliches Handeln im Sinne Deutinger's. Demnach findet die gesammte technische Arbeit der Menschheit und ihre Umbildung der Natur zur Herrschaftsgewinnung über dieselbe in keiner der drei Deutinger'schen Rubriken (Denken, Können, Handeln) mehr ein Unterkommen, weil er sie aus dem Können (soll heissen stoffumbildenden Wirken) gewaltsam und willkürlich hinausgeworfen hat, um das „Können" ganz auf die schöne Kunst einzuschränken.

Was nun die Behauptung betrifft, dass nur soweit die schöne Kunst reiche, als ein unpersönlicher, natürlicher Stoff vorhanden sei, auf den sich die umbildende Thätigkeit richten könne, so ist dagegen zweierlei zu bemerken. Erstens beruht dieselbe auf einer einseitigen Berücksichtigung der äusserlichen Thätigkeit des Künstlers und dem Verkennen seiner inneren Thätigkeit, und zweitens hebt sie sich selbst auf, weil der ästhetische Schein, in welchem jedes Kunstwerk besteht, ein unschwerer und unkörperlicher Stoff ist (140), der mithin nur noch im uneigentlichen Sinne Stoff genannt werden kann, weil ferner diejenige Kunst, welche eigentlich die einzige Kunst sein soll (162—163), die Poesie, nach Deutinger selbst in keinem vorgefundenen natürlichen Stoff mehr wirkt, sondern nur noch in einem vom menschlichen Geiste producirten geistigen Stoff (II 19, 80—81), und weil endlich jede der übrigen Künste um so höher steht, je mehr sie von der Natürlichkeit, Schwere, Körperlichkeit, Realität und Materialität des Stoffes befreit ist und der Poesie näher kommt (I 170—176). Die ganze Verwirrung entsteht aus der doppelten Bedeutung des Wortes Stoff als objektiv-reales Material und als subjektiv-phänomenaler Anschauungsstoff; der letztere bestimmt die besondere Beschaffenheit des ästhetichen Scheins und ist in allen Künsten gleich unschwer und unkörperlich, während das erstere nur das äusserliche zufällige Mittel ist, in welchem die bildenden Künste den ästhetischen Schein zu fixiren suchen, und durch welches die Tonkunst die Vorführung ihrer Kunstwerke zu Stande bringt. Dasjenige was der Künstler zum Kunstwerk bildet, ist unmittelbar genommen immer nur der ästhetische Schein; ob derselbe an einem realen Material dauernd haftet, oder durch dasselbe vorübergehend erzeugt wird, oder ob er gar kein Material hat, sondern nur ein Vehikel (den Wortsinn der Sprache), sind sekundäre Unterschiede, welche niemals das Wesen der Kunst ausmachen, oder die wesentlichen Unterschiede der Künste bestimmen, sondern nur hintennach aus den wesentlichen Unterschieden des ästhetischen Scheins in verschiedenen Künsten sich ergeben.

Der ästhetische Schein schwebt der Phantasie des Künstlers als materialfreies Anschauungsbild vor, bevor er ihn in einem äusserlichen Material fixirt, oder ihn sich mit Hilfe von äusserem Material zu Gehör bringen lässt; erst dieses innere Phantasiekunstwerk ist der schöpferische

Grund für das Zustandekommen des äusseren. Es ist gewiss einseitig, alles Gewicht auf das innere Phantasiekunstwerk zu legen, und die relative Abhängigkeit desselben von dem Material, in welchem es ausgeführt werden soll, so wie die Wechselwirkung zwischen innerer und äusserer Durchbildung und Ausführung des Kunstwerks zu übersehen; aber es ist noch einseitiger, alles Gewicht auf das äussere Kunstwerk und dessen Ausführung in schweren körperlichen Material zu legen, die wesentliche und absolute Abhängigkeit desselben von dem inneren Phantasiekunstwerk zu übersehen, und die Gesetze der Kunst einseitig von dem ersteren, anstatt in erster Reihe von dem letzteren und erst in zweiter Reihe von der Wechselwirkung zwischen innerer Konception und äusserer Ausführung abzuleiten. Von diesem wahren Sachverhältniss zeigt Deutinger höchstens eine einmal flüchtig aufblitzende Ahnung (56), stellt aber dasselbe thatsächlich durch seinen Begriff des „Könnens" und die Ableitung der ganzen Aesthetik von demselben auf den Kopf.

Aus allen diesen Gründen muss ich die Modifikation und abweichende Wendung, welche Deutinger der von ihm vorgefundenen Aesthetik des konkreten Idealismus zu geben versucht hat, als eine wesentlich verfehlte verurtheilen, wenn auch seine Gegenüberstellung von Erkennen und Können (oder vielmehr Wirken) und dasjenige, was er über diesen Gegensatz vorbringt, in der Hauptsache als richtig anzuerkennen ist. Das „Können" erhält erst dann eine für die Aesthetik brauchbare Bedeutung, wenn es rein innerlich verstanden wird, als Können der Phantasie; als solches aber ist das Können nicht mehr ein Umbilden vorgefundenen (materiellen) Stoffs, sondern ein Bilden selbstgesetzten (Anschauungs-) Stoffs. Es ist ein Hauptfehler der Deutinger'schen Aesthetik, dass in ihr der Begriff der Phantasie gar keinen Platz findet und ganz durch das „Können" verdrängt ist; Deutinger selbst scheint diess gefühlt zu haben und ist in verschiedenen andern Werken und Aufzeichnungen bemüht gewesen, diese Lücke auszufüllen, ohne indess über ein unklares und widerspruchsvolles Schwanken in der Begriffsbestimmung und Eingliederung der Phantasie in die Reihe der übrigen Seelenvermögen hinauszugelangen (vgl. Kastner S. 23, 674, 723, 725—726). —

Was die Geschichte der Verwirklichung des Schönen betrifft, so unterscheidet Deutinger im Anschluss an Hegel drei Stufen: die symbolische, plastische und christlich-ideale. Auf der ersten Stufe erscheint das Kunstschöne als überwiegende Macht des Unendlichen, der nichts im Endlichen ganz entspricht; hier erscheint alle Form bloss als Bedeutung eines Andern, als ungenügendes Zeichen eines Höheren, das sich im Niederen zu offenbaren sucht (50). Das „Allgemeine" des Bewusstseins, in dem die Gegensätze noch nicht zur Entfaltung gekommen sind, sucht in allen möglichen besonderen Formen seinen Ausdruck; weil aber die Unzulänglichkeit jeder einzelnen gefühlt wird, entsteht einerseits eine Uebersteigerung der Form in's Ungeheure, Maasslose, andrerseits ein Herumschwärmen durch alle möglichen Gebiete des Lebens, um in allen zusammen den in jeder einzelnen Form vermissten vollkommenen Ausdruck der Idee zu fördern

(111). Auf der zweiten Stufe wird die Gestalt des menschlichen Subjekts zum in sich genügsamen Ausdruck des Geistes verallgemeinert und objektivirt; dadurch wird die Form ebensosehr auf ihre Höhe gebracht, wie der Inhalt zuerst auf den durch die menschliche Gestalt darstellbaren beschränkt und darauf durch die Verallgemeinerung zur Gegenstandslosigkeit verflüchtigt wird (50—51, 121, 124). Aus der verlorenen Objektivität des symbolisch Schönen und aus dem leeren Spiel mit dem formalen Ideal einer bloss generellen Schönheit der Gestalt, mit welchem der Hellene sich über die Angst vor den Todesabgründen des Lebens hinwegtäuschte (121), sehnt sich der Geist nach dem schlechthin individuellen, nach dem persönlichen Geistesgrunde des Lebens, um in ihm das Allerallgemeinste, die Liebe, zu erfassen, und er findet diese Sehnsucht gestillt durch die christliche Offenbarung (51, 125—127).

Wenn auf der ersten Stufe die Form noch nichts an sich selbst war, sondern nur etwas bedeutete, wenn sie auf der zweiten Stufe zwar an sich selbst etwas war, aber keine entsprechende innere Bedeutung hatte, so vereinigt sich nun beides, so dass sie nun nur noch insofern etwas ist, als sie etwas bedeutet, und nur dadurch etwas bedeutet, dass sie etwas ist; Inhalt und Form durchdringen einander vollständig und der Gegensatz des geistig allgemeinen und natürlich partikularen Lebens ist versöhnt (51). Innerhalb dieser dritten Stufe wiederholen sich aber die beiden ersten als objektive (oder symbolische) und subjektive (oder der klassischen nachstrebende) Unterstufe; auf der symbolischen Unterstufe ist die Form noch nicht zur Selbstständigkeit entwickelt und deutet nur erst auf den neu gewonnenen Inhalt hin, während auf der subjektiven Unterstufe durch das Stehenwollen auf eigenen Füssen der Inhalt (des Glaubens) mehr oder minder verloren geht, und der bittre Schmerz über diesen Verlust durch Humor verhüllt werden soll (128—130, 137). Die dritte Unterstufe würde dann die schon früher erwähnte katholisch-christliche Kunst der Zukunft sein, in welcher die Synthese des Objektiven und Subjektiven, des Symbolischen und Plastischen sich in der höchsten Vollendung verwirklicht. Die Bezeichnung des Romantischen lässt Deutinger nur für einen Theil der christlich idealen Kunstrichtung gelten, und schreibt sie vorwiegend der Malerei zu, als derjenigen Kunst, bei der im Augenblick die Ewigkeit mit der Zeit spielt und sich vom Beschauer im Augenblick ergreifen lässt (363).

Scheidet man von dieser Auffassung die missglückte Zusammenstellung des Plastischen mit dem Subjektiven als überflüssige Anwendung der Schelling-Deutinger'schen Schablone aus, so bleibt ein in mehrerer Hinsicht werthvoller Kern bestehen, der als Fortbildung der Hegel'schen Ansicht gelten kann, wenn auch die katholisch-christliche Grundtendenz, die sich im fehlenden Endgliede spiegelt, nicht gebilligt werden kann. Bei Hegel erscheint die hellenische Klassicität mit ihrem plastischen Kunstideal als der Gipfel der reinen Kunst, von welchem die romantischen Künste ebenso zur Auflösung und Zersetzung führen, wie die symbolische Kunst zu ihm hinanleitet; bei Deutinger dagegen gilt auch das plastische Kunstideal mit seinem kalten gene-

rellen Formalismus und seiner relativen Leerheit an konkretem Gehalt ebensogut wie das relativ-formlose symbolische Kunstideal als eine blosse Vorstufe zur eigentlichen idealen Kunstschönheit. In diesem Punkt, dass die plastische Kunstanschauung oder das klassische Kunstideal selbst erst als aufzuhebendes Moment in einem höheren konkreteren Ideal behandelt wird, trifft Deutinger mit Weisse zusammen; aber er ist demselben überlegen durch die Eingliederung der orientalischen Kunst, welche bei Weisse gar keinen Platz in der Kunstentwickelung findet. Entschieden glücklich ist ferner Deutinger's Gliederung insofern, als nach ihr die mittelalterliche Kunst eine analoge Stellung zu der ihr nachfolgenden Renaissance gewinnt, wie die orientalische Kunst zu der hellenischen. Verfehlt hingegen muss man es nennen, dass er in der subjektiven Zerrissenheit und dem Humor der neueren Romantiker die Parallele zu der hellenischen Kunst sucht, anstatt in der Renaissance des Reformationszeitalters. Er hat sich offenbar davor gefürchtet, die mit Shakespeare anhebende moderne Kunst als die Synthese des Mittelalters und der Renaissance anerkennen zu müssen, wodurch ihm die Möglichkeit, diese Synthese erst in einer katholisch-christlichen Kunst der Zukunft zu suchen abgeschnitten gewesen wäre.

Für seine ausführliche geschichtliche Darstellung bleibt übrigens diese principielle Verirrung ohne Einfluss, weil in derselben die Reichhaltigkeit des konkreten Inhalts ganz von selbst die Schablone sprengt und die beabsichtigte Viertheilung des geschichtlich gegebenen Stoffes unvermerkt zu jener Fünftheilung erweitert, welche sich auch der Carriere'schen Darstellung ungesucht aufgedrängt hat. Insofern aber die Renaissance der hellenischen Klassicität im Reformationszeitalter eine höchst unvollkommene ist und als künstlicher Aneignungsversuch keinenfalls dieselbe Schärfe des historischen Charakters wie die autochthone Entwickelungsstufe der mittelalterlichen Kunst besitzt, bleibt für die modernen Künstler doch die Nothwendigkeit bestehen, die plastische Kunstanschauung und das klassische Kunstideal aus seinem hellenischen Urquell kennen zu lernen; sich mit der Kenntniss der Renaissance begnügen zu wollen, wäre beinahe so, als wenn man das Mittelalter bloss aus den dasselbe nachahmenden modernen Romantikern studiren wollte. Insofern behält also Weisse letzten Endes doch gegen Deutinger Recht, dass das moderne Kunstideal die höhere Synthese des hellenischen und mittelalterlichen sein muss, weil nur diese beiden autochthone Entwickelungsstufen sind, welche das Klassische und Romantische mit ungebrochener Schärfe der Charakteristik ausprägen, und ebenso behält Weisse darin Recht, dass die moderne Kunst nicht bloss eine Kunst der Zukunft ist, sondern dass ihre Periode schon seit Shakespeare begonnen hat, und dass sie nicht in der gläubigen Abhängigkeit von der Vorstellungswelt einer bestimmten geschichtlichen Religion, sondern in der ästhetischen Reinheit, Freiheit und Universalität zu suchen ist.

Deutinger schliesst seine allgemeinen Erörterungen mit einer Besprechung der Kriterien des Kunstwerths oder der Grundgesetze der Kunst und versteht unter denselben eine der dreifachen Beziehung des

Kunstwerks entsprechende dreifache Angemessenheit oder Harmonie: 1.) eine objektive Angemessenheit der Darstellung an den der Darstellung zu Grunde liegenden Stoff, seine Leistungsfähigkeit und seine Gesetze, 2.) eine subjektive Angemessenheit der dargestellten Idee an das menschliche Subjekt, seine Fähigkeiten, Bildungsgang und Bedürfnisse, 3.) eine subjektiv-objektive Angemessenheit oder Harmonie in der unmittelbaren und einfachen Sichtbarkeit der Einheit jener beiden ersten (182).

Jede Kunst ist durch ihren Stoff (soll heissen: durch die besondere Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins) auf ein bestimmtes Gebiet angewiesen und darf nicht in das Gebiet einer andern Kunst übergreifen; ein Gegenstand kann zwar von mehreren Künsten behandelt werden, aber doch von jeder in einer andern Auffassung und nach einer andern Seite seines idealen Gehalts (185). Die künstlerische Darstellung, wenn sie einmal eine höhere Stufe der Ausgleichung zwischen den Gegensätzen der Idee und des Stoffs erreicht hat, kann nicht wieder zu einer tieferen Stufe zurückkehren, ohne den Geist, der jene Ueberwindung errungen hat, zu verläugnen; so ist z. B. eine Rückkehr aus der christlich-idealen Periode der Kunst in die plastische oder symbolische ohne gleichmässige Steigerung des vorausgehenden Kunstprincips unzulässig (187). Was nicht zur Entwickelung des menschlichen Geistes in der wesentlichen Entfaltung seiner Kräfte erforderlich ist, was nicht eine wesentliche und nothwendige Durchgangsstufe auf dem Wege von der Natur zum Geiste ist, gehört auch nicht zu dem Gebiet der von der Kunst zu behandelnden Gegenstände (188—189); gegen diesen Satz lässt sich nur dann nichts einwenden, wenn man einerseits die niederen Reiche der Natur mit als nothwendige Entwickelungsstufen des Geistes auffasst und andrerseits nicht vergisst, dass die menschliche Kunst den Begriff des Kunstschönen im Universum nicht erschöpft, sondern durch nebengeordnete, vielleicht auch durch übergeordnete Entwickelungsreihen ergänzt gedacht werden muss, so dass alles, was auf dem gradlinigen Entwickelungsgange des bewussten Geisteslebens liegt, irgendwo im Kunstschönen seinen Platz finden kann.

In dem dritten subjektiv-objektiven Kriterium des Kunstwerths unterscheidet Deutinger wiederum drei Momente: a. die äussere Einheit, welche die objektive Seite der Synthese repräsentirt, b. die innere Einheit, welche die subjektive Seite derselben darstellt, und c. die subjektiv-objektive Einheit als Einheit der beiden ersten (197—198). Durch die äussere sinnlich wahrnehmbare Einheit muss das Kunstwerk sich als ein geschlossenes Ganzes lostrennen von der Masse der Objekte und die Mannichfaltigkeit seiner Glieder so beherrschen, dass weder ein Mangel, noch auch der geringste Ueberfluss an ihm erkennbar wird; zu dem Zweck muss ein sichtbarer Einheitspunkt durch eine wohlgefügte Ordnung alle Theile zur Unterordnung unter sich binden (198—200). Diese äussere Einheit darf aber nicht um ihrer selbst willen dazusein scheinen, sondern sie muss sich als eine, wenn auch unentbehrliche, so doch nur der inneren geistigen Einheit dienende Basis zu erkennen geben, wenn nicht der Eindruck der

Schwerfälligkeit, Geistlosigkeit und Ohnmacht entstehen soll. Ohne innere Einheit ist eine äussere nicht möglich; der Geist muss seiner selbst mächtig sein, ehe er eines andern mächtig wird, und jeder Zweifel an seiner bildenden Macht muss ausgeschlossen bleiben. Deshalb muss die Kunst einen möglichst hohen idealen Gehalt mit den möglichst einfachen Mitteln auf die möglichst leichte Weise erreichen; Einfachheit und Leichtigkeit, die man auch wohl als Natürlichkeit (nicht zu verwechseln mit Naturtreue) bezeichnet, sind darum an einem Kunstwerk ein sichres Merkmal der inneren idealen Einheit (200—204). Die sichtbare Einheit der inneren und äusseren Einheit ist die Schönheit, ein an sich unendlicher idealer Gehalt im Kleide der Endlichkeit, ein sichtbares Geheimniss, ein offenkundiges unerschöpfliches Räthsel (205—206). Was Deutinger weiter über die der Schönheit zukommende Anmuth sagt (207) bleibt in der Schwebe, weil ihm der Gegensatz der Erhabenheit fehlt; der Begriff des Schönen bleibt hier abstrakt, weil derselbe nicht in seine konkreten Besonderungen (das Hässliche, Erhabene, Anmuthige, Komische, Tragische u. s. w.) hinein und hindurch geführt wird.

Unter dem ästhetischen Gewissen versteht er das moralische Gewissen in seiner Anwendung auf die Berufsthätigkeit des Künstlers, d. h. die sittliche Pflicht desselben, unbekümmert um irgend welche Nebenrücksichten rein nach dem Höchsten und Ewigen zu streben und nach der Verwirklichung des Ideals, soweit es ihm aufgegangen ist, zu ringen (210). Dagegen braucht er für das herausfühlende Erkennen des Ewigen im Endlichen und Zeitlichen den herkömmlichen Ausdruck Geschmack, dem er sowohl eine positive wie eine negative Bedeutung beilegt, insofern derselbe sowohl Instrument des Schaffens wie des Verstehens, des Gefallens wie des Missfallens ist (213—214). Das unbewusste Streben und Walten der Kunst soll nicht in ihrer Eigenthümlichkeit beeinträchtigt, wohl aber von der Unfreiheit des instinktiven Triebes zur Freiheit des Bewusstseins geklärt und emporgeläutert werden durch die Kunstlehre als Wissenschaft; die Kunst soll nicht beschränkt werden durch die Wissenschaft, sondern nur von dem Zufälligen befreit werden, das ihr aus der Naturgebundenheit ihres Ursprungs anhaftet (215—217). Die Deutinger'sche Terminologie ist in Bezug auf Gewissen und Geschmack der Trahndorff'schen entschieden vorzuziehen, und wird festzuhalten sein, wenn man zur grösseren Deutlichkeit künstlerisches Gewissen und ästhetischen Geschmack einander gegenüberstellt.

Da Deutinger in der allgemeinen Aesthetik in keinem wesentlichen Punkte einen Fortschritt über Hegel und Trahndorff hinaus macht, so würde ich mich nicht veranlasst gefunden haben, auf die Kritik desselben so ausführlich einzugehen, wenn derselbe in den früheren Werken über Geschichte der Aesthetik bereits berücksichtigt und besprochen worden wäre. Ich sah mich aber vor die Aufgabe gestellt, zwischen dem üblichen Ignoriren einer immerhin bedeutenden Leistung und der einseitigen Ueberschätzung derselben durch Neudecker die rechte Mitte zu finden und der Aesthetik des hervorragendsten katholischen Philosophen unsres Jahrhunderts zum ersten Mal den ihr ge-

bührenden Platz in der Geschichte der Aesthetik anzuweisen. Ihre sachlichen Mängel und Fehler werden theils durch formelle Vorzüge, theils durch die erstmalige geschichtliche Behandlung der Künste aufgewogen, so dass sie alles in allem genommen weit über die Leistung Schleiermacher's, wenn auch unter die Leistungen von Hegel und Trahndorff zu stellen ist.

e. Oersted.

Der Kopenhagener Naturforscher Oersted hatte schon i. J. 1808 zwei Gespräche geschrieben, in deren einen („Ueber den Mysticismus") er seine Metaphysik, in deren andern („Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen") er seine Aesthetik in ihren Grundgedanken entwickelte. Da dieselben aber nicht veröffentlicht wurden, so konnten sie auch keine Wirkung hervorbringen. Erst i. J. 1842 entschloss er sich, mit seinen Ansichten in die Oeffentlichkeit zu treten, und zwar mit einem vor der skandinavischen Naturforscherversammlung zu Stockholm gehaltenen Vortrage, welcher die Aesthetik der Akustik behandelt. Eine zweite Abhandlung, welche die Aesthetik der Optik zum Inhalt hat, liess er bald darauf als Manuskript für Freunde drucken. Beide erschienen in deutscher Uebersetzung von H. Zeise in den „Hamburger literarischen und kritischen Blättern" und demnächst als separate Brochure i. J. 1845 u. d. T. „Naturlehre des Schönen" (soll heissen „Zwei Kapitel aus der Naturlehre des Schönen", wie Oersted später rügt). In d. J. 1850 und 51 gab alsdann Oersted zwei Bände populäre Vorträge und Aufsätze u. d. Titel „Der Geist in der Natur" heraus, und diesen folgten i. J. 1855 unmittelbar nach dem Tode des Verfassers zwei Bände „Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur", herausgegeben von Kannegiesser, in welchen auch die älteren Manuskripte des Verfassers zum ersten Mal veröffentlicht und die „zwei Kapitel aus der Naturlehre des Schönen" wieder abgedruckt sind. Die vier Bände „Geist in der Natur" vereinigen also das verfügbare Material, so dass ich nur diese (mit römischen Ziffern) citire.

Oersted ist im Grunde ein Rationalist aus älterer Schule, hat aber eine spekulative Veranlagung und wird offenbar nur durch den Gegensatz der Metaphysiker seiner Zeit gegen die Naturwissenschaft und den in letzterer herrschenden gesunden Menschenverstand verhindert, sich tiefer mit der Metaphysik zu befassen. Seine Metaphysik und Aesthetik erinnern beide am stärksten an Leibnitz; die erstere erbaut sich auf der Einheit der Kräfte und harmonischen Vernunftgesetze, die letztere auf der unbewussten Vernünftigkeit der Natur- und Phantasieprodukte. Auf Schelling's Lektüre und Einfluss deutet die mit Vorliebe angewandte Gesprächsform, die bei populären Darstellungen ja immer noch am erträglichsten ist, ferner der Glaube, dass alle Wissenschaft, weil ihr Zweck Darstellung eines Theils der unendlichen Harmonie der Natur sei, mit der Darstellung des Schönen enden müsse (IV 129), und endlich der Ersatz des Wolff-Baumgarten'schen „Begriffes" durch die „Idee" im Sinne der Einheit von

Gedanke und Anschauung, Vernunft und Sinnlichkeit. Der metaphysische wie der ästhetische Gedankenkreis Oersted's ist eng umgrenzt; es sind nur wenige Grundgedanken, die er in immer neuen Wendungen wiederholt, ohne sie zu erschöpfen. Aber weil sich der gesunde Menschenverstand, die Gabe populärer Darstellung, die naturwissenschaftlich-mathematische Denkweise und eine natürliche spekulative Veranlagung in der glücklichsten Mischung vereinigen, bietet sein „Geist in der Natur", namentlich in den beiden posthumen Bänden, eine Quelle edelster Volksbelehrung, die im letzten Menschenalter viel zu wenig Beachtung gefunden hat und noch heute die wärmste Empfehlung verdient.

Oersted geht davon aus, dass das einzige Beständige in den Dingen die in ihnen wirksamen Kräfte sind und die Gesetze, nach welchen dieselben wirken (I 322). Nur die Kräfte in den Naturdingen sind es, welche verhindern, dass dieselben sich für uns in blosse Gedanken auflösen (I 51). Wir kennen die Materie bloss durch ihre Wirkungen, und wissen nichts anderes von ihr, als dass sie diese Wirkungen hervorbringen kann; alle scheinbar todte Masse des Stoffs löst sich uns in Wirksamkeit, d. h. in Kräfte auf (IV 104). Wie der Mikrokosmos eines lebenden Organismus nichts ist als das geordnete Ineinanderwirken und Gegeneinanderwirken aller seiner Theile und ohne dieses in ein Chaos zusammenfallen würde (IV 97—98), so ist auch der Makrokosmos eine Welt wirkender Kräfte, eine ununterbrochene Kette von Wirkungen, und müsste in eine einförmige Masse (?) zusammenstürzen, wenn diese Wirksamkeit erstürbe (IV 98, 103). Kurz, das scheinbar so selbstständige Dasein ist doch nur ein „unaufhörliches Werk" (III 202—203), ein Produkt der stetigen Wirksamkeit der in ihm lebendigen Kräfte.

Die unbestimmte Wirksamkeit allein würde aber noch keinen Gegenstand geben; dieser entsteht erst durch die bestimmte Art und Weise des Wirkens der Kraft, d. h. durch die Naturgesetze (IV 109). Alle Naturgesetze sind Gesetze für die Art der Wirkungen, setzen also das Wirkende, die Kraft, voraus (IV 14). Wenn man zunächst alle Kräfte in eine auf zwei entgegengesetzte Weisen sich äussernde Kraft auflöst (I 322), so sind doch auch diess nur Verschiedenheiten in der gesetzlichen Bestimmtheit der einen Grundkraft, so dass schliesslich alle Wirkungen auf Eine Grundwirksamkeit zurückgeführt werden müssen (IV 14). Das Wirksame und die Wirksamkeitsgesetze sind in der Natur unzertrennlich verbunden, da sie einander gegenseitig voraussetzen; nur in unserm Denken unterscheiden wir sie, ohne ihre Zusammengehörigkeit aus den Augen zu verlieren (IV 15). Da die Kraft immer dieselbe ist, und der Unterschied nur in den Gesetzen liegt, so hat man auch nur die letzteren zu studiren, um die Natur zu verstehen, und braucht die erstere nur als unentbehrliche Voraussetzung aller Gesetzlichkeit festzuhalten.

Nun sind aber alle Naturgesetze Vernunftgesetze, d. h. Gesetze, die aus Vernunftnothwendigkeit bestimmt sind. Diess folgt schon daraus, dass wir durch unsre Vernunft ein Naturgesetz aus dem andern ableiten und aus den bekannten neue und unbekannte finden

können (III 27); Oersted hat sich aber auch bemüht, es für alle Gebiete von Naturgesetzen im Einzelnen nachzuweisen, dass sie Vernunftgesetze und nichts als diess sind (IV 110—113, I 236—246). Jedes vernunftwidrige Naturgesetz würde in der Natur einen Widerspruch erzeugen und deren vollkommene Auflösung und Vernichtung verursachen; die Harmonie der verschiedensten und scheinbar entlegensten Naturgesetze untereinander wird nur erklärlich durch vollkommene innere Harmonie dessen, was aus der Vernunft folgt (IV 134), und zu dieser vernünftigen Harmonie des Universums im Allgemeinen gehört auch die Harmonie von Zweckmässigkeit und Gesetzmässigkeit des Weltlaufs im Besonderen (IV 131—132). Der Vernunft gemäss ist nicht der Rückgang vom Höheren zum Niederen, sondern der Aufstieg vom Niederen zum Höheren, der Fortschritt vom Schlechteren zum Besseren, und demgemäss findet ein solcher thatsächlich in der Natur und Geschichte statt (II 96—101, 242 fg.), wenngleich derselbe oscillatorischen Rhythmus zeigt (II 420—428).

Je vernünftiger eine konkrete Organisation ist, d. h. auf je höherer Stufe der vernünftigen Entwickelung ihre Einrichtung steht, desto mehr Achtung vor ihrer Würde flösst dieselbe dem unverdorbenen Menschen bei ihrer Betrachtung ein, desto mehr tritt aber auch die ihr innewohnende Vernunft innerlich im Bewusstsein derselben hervor, bis sie im Menschen als selbstständige zum Durchbruch kommt (III 35—36). Auf den niederen Stufen der Vernunftoffenbarung fehlt es den Dingen zwar „nicht an Kräften zum Wirken, wohl aber an einem Willen, selbst eine Veränderung in der Anwendung ihrer Kräfte anzufangen“ (III 194); dieser „Wille“ entwickelt sich also nach Oersted erst mit dem in's Bewusstsein Treten der Vernunft. Willen und Denken sind in der Wirklichkeit unsres geistigen Seins ebenso unzertrennlich wie Kraft und Gesetzlichkeit im materiellen Sein, wenngleich sie ebenso nothwendig begrifflich unterschieden werden müssen (IV 15). Die Kraft oder der Wille (d. h. das wirksame Vermögen jenseits oder diesseits des Bewusstseins) steht hinter aller Vernunft als das Unbegreifliche da, das nicht in Gedanken aufgelöst werden kann, und ohne welches es kein Wirken, also auch keine Wirklichkeit gäbe (IV 15).

Da die Eine Grundkraft als das unbegreifliche Realitätsprincip hinter aller Vernunftbestimmtheit der Dinge stehen bleibt, so haben wir es in unsrer Forschung thatsächlich nur mit der letzteren zu thun und brauchen von der ersteren nicht weiter zu reden, wenn wir nur nicht vergessen, dass sie als Hintergrund der Wirklichkeit unentbehrlich bleibt. So erscheint Oersted als Panlogist, und zwar genau in der Weise wie Schelling in seiner Schrift „Darstellung meines Systems der Philosophie“ (1801, s. W. Abth. I Bd. IV S. 114 fg.) den Panlogismus formulirt hat, nicht in der Weise wie Hegel ihn auf Grund dieser Formulirung dialektisch durchgeführt hat. Sieht man von der einen Grundkraft als Realitätsprincip ab, so ist die ewige Vernunft, welche ja auch eine unendliche Mathematik in sich schliesst, das Alles bestimmende Princip und das innere Wesen der Welt, durch welches die Welt besteht (IV 123), und die Natur nichts als

die Offenbarung dieser unendlich lebendigen und wirkenden Vernunft (III 32); „es ist dieselbe ewige Vernunft, welche unsrer geistigen Schöpferkraft ihre Form und unsrer Fähigkeit Eindrücke zu empfangen, ihre Wahrnehmungsweise giebt“ (II 110). Die Vernunft in der Natur ist unbewusst (I 88) und unfehlbar (I 44); erst der freie Gebrauch ihrer selbst, den die Vernunft im bewussten endlichen Geiste gewinnt, bringt auch die Möglichkeit des Irrens mit sich (I 44). Auch im Menschengeist gewinnt die Vernunft nur auf einem eng begrenzten Gebiet ein Bewusstsein ihrer selbst, während sie auch hier auf den meisten Gebieten (Phantasie, Gefühl, Gewissen, geistiger Schöpfertrieb, Wahrnehmungsweise, Formensinn, Schönheitssinn u. s. w.) nur geheim und unbewusst wirkt (II 110, vgl. I 262). Man muss also unterscheiden zwischen unserer Vernunft und der Vernunft an sich selbst (IV 93) d. h. zwischen dem endlichen Stückchen der in unserm Denken sich ihrer bewusst gewordenen Vernunft und der ewigen unendlichen unbewussten Vernunft (II 109).*) Wie die Sinne nur stückweis die Sinnenwelt zu umfassen vermögen, so vermag auch unsre Vernunft die höhere Vernunftwelt, d. h. die in ihr verborgene ewige unendliche Vernunft nur stückweis zu umfassen (IV 93); dieser unendliche Rest der uns noch unbewusst gebliebenen Vernünftigkeit der Welt ist das höchste Mysterium und zugleich das einzige Mysterium, weil alle andern in ihm ihren Ursprung haben (IV 125), insbesondere auch das Mysterium der Schönheit.

Wie wir gesehen haben, machen eine unendliche unfassbare Vernunft und eine ebenso unendliche Wirksamkeit, unzertrennbar vereint, das Wesen der Natur aus (IV 125); diese Einheit von Vernunft und Kraft können wir aber auch Gott nennen (IV 15), wenn wir uns hüten, statt des wahren unbegreiflichen Gottes uns aus eitler Wissbegier einen Abgott zu dichten (IV 16). Gottes Wille, soweit er sich im Raum äussert, zeigt sich uns als Naturkraft oder schaffende Kraft; Gottes Vernunft, welche alles in Raum und Zeit ordnet, zeigt sich uns als Vernunftgesetzgebung (IV 16). Vor Gott, der die Dinge auf einmal in ihrem ganzen Vernunftsein sieht, verschwindet die Endlichkeit und die sinnliche Beschaffenheit des Endlichen (II 121—122); im zeitlichen Verlauf der Dinge wird die ewige Sichselbstgleichheit der göttlichen Vernunft zur Unveränderlichkeit der Naturgesetze (III 203). So kann man nun auch alles Dasein das unaufhörliche Werk Gottes nennen (III 202), dessen Schöpferkraft und Schöpfervernunft nur für unser Denken zu unterscheiden sind (II 109, IV 16); die unbewusst vernünftige Naturkraft wird in höchster und letzter Instanz als Wille restituirt, indem sie als der im Raume wirkende Wille Gottes anerkannt wird (IV 16), so dass die vorherige

*) Es könnte auffallen, dass Oersted ohne Bedenken die universalistische Erweiterung des Begriffes Vernunft über die Bewusstseinssphäre hinaus vornimmt, vor der analogen Erweiterung des Willensbegriffes aber zurückscheut und an der Unterscheidung zwischen Kraft und Wille festhält. Der Grund dafür liegt zweifellos in einem noch unüberwundenen Rest des indeterministischen Freiheitsbegriffes, welcher in dem älteren Rationalismus als Axiom galt.

Abwehr des erweiterten Begriffes Wille von derselben sich nun doch als eine vergebliche Bemühung herausstellt. —

Wie wird nun das unbewusst-Vernünftige in den Dingen auf den Menschen zu wirken vermögen, so lange es ihm selbst ein unbewusstes bleibt? Diese Frage ist die wichtigste, wenn in dem unbewussten Auffassen des unbewusst-Vernünftigen der Schönheitssin oder Kunstsinn oder das Schönheitsgefühl oder Kunstgefühl bestehen soll (IV 127—128). Wenn es unbestreitbar ist, dass unser Vergnügen am Schönen, z. B. an der Musik, sich seines Grundes nicht bewusst ist, wie ist es dann zu verstehen, dass die verborgene Vernunft der Töne und ihrer Verhältnisse unbewusst unsre Seele durchdringt (III 17—18)? Die Lösung dieses Problems beruht darin, dass sowohl unsre äusseren Sinne, als auch unser innerer Sinn selbst vernunftgemäss eingerichtet sind und mit der bewussten Vernunft der Gedanken denselben Ursprung haben (III 73, IV 145). Je höher und kunstreicher der Bau eines Organs ist, je weiter sein Wahrnehmungsbereich sich erstreckt, desto vernunftgemässer ist es eingerichtet und desto fähiger und geeigneter ist es dazu, dem Schönen und der Kunst zu dienen, indem zugleich auch seine Wahrnehmungen desto leichter reproducirbar für den inneren Sinn werden (III 36). Fühlt demgemäss das Sinnesorgan die Harmonie seiner Einrichtung in seiner wohlthuenden Resonanz oder Sympathie mit den von den Dingen erhaltenen Eindrücken, so erscheint ein solches Zustandekommen des Gefühls für's Schöne rein körperlich bedingt und die darauf gestützte Erklärungsweise ganz materialistisch; sie ist aber ebensowohl spiritualistisch wie materialistisch zu nennen, wenn man nur nicht vergisst, dass es die Vernunftgemässheit auf beiden Seiten ist, durch welche diese Harmonie hervorgerufen wird (III 66—67, I 91—92). Indem der Genuss nicht in der Stärke der Eindrücke, nicht in der Befriedigung eines sinnlichen Dranges, sondern in dem Innewerden der vollsten Uebereinstimmung der Eindrücke mit unserm vernünftigen Wesen beruht, ist es eben nicht das Sinnesorgan, welches diesen Genuss am Schönen empfindet, sondern der innere Sinn, welcher dieser Uebereinstimmung inne wird (III 37, 129), und dieser innere Sinn bekundet seine relative Unabhängigkeit von den Eindrücken auch dadurch, dass er ihre Nachbilder selbstständig reproduciren, ja sogar sich an geistigen Neuschöpfungen erfreuen kann (III 36, 130, IV 161).

Nun ist aber die unmittelbare Auffassung der Schönheitsverhältnisse oder der unbewussten Vernünftigkeit der Dinge nur die erste elementarste Stufe des Schönheitssinns, der „Natursinn“, oder die angeborene natürliche Anlage zur Empfänglichkeit für das Schöne; über ihr stehen zwei höhere Stufen des Schönheitssinns, nämlich die „Einbildungskraft“, oder der durch die mannichfaltige Wirksamkeit unserer verschiedenen Seelenvermögen befruchtete Natursinn, und das „wissende Schauen“, welches stattfindet, wenn die Einsicht die Klarheit erlangt hat, dass die gewonnene Wahrheit in einer für den inneren Sinn anschaulichen Gestalt hervortritt (III 133). Was man sonst Einbildungskraft zu nennen pflegt, befasst nämlich Oersted mit unter der Bezeichnung „innerer Sinn“ und reservirt sich das Wort

Einbildungskraft für diejenige innere Anschauung, welche die Ergebnisse des bewusst-vernünftigen Denkens in sich aufgenommen hat (IV 161, III 132). Die Einwirkung des Denkens vermag den inneren Sinn dadurch zu bilden und zu entwickeln, dass sie einerseits die Fertigkeit und Schnelligkeit der Auffassung steigert und andrerseits das früher Gedachte oder die durch Denken erworbenen Kenntnisse der inneren Anschauung wie ein geistiges Bild einverleibt, so dass es im Wiederholungsfall in der Anschauung (implicite) als ein unmittelbar Gewordenes miterneuert wird, ohne (explicite) als Denken erneuert zu werden. (III 130, 131). So werden selbst ganze Denkergebnisse dahin gebracht, in Anschauung überzugehn, so dass der Sinn die der Erinnerung eingeprägten Gedankenbilder wie etwas ihm Vorschwebendes empfindet, ohne durch diese Befruchtung etwas an seiner Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit einzubüssen (III 132). Hiermit ist derjenige Vorgang richtig beschrieben, welcher später als Abkürzung der Vorstellungsassociation bezeichnet worden ist.

Soll diese von intellektuellem Gehalt implicite durchdrungene Anschauung Einbildungskraft heissen und das Vermögen zur Perception und Produktion des Schönen sein (III 132), so muss auch die unmittelbare Auffassung des Schönen durch den natürlichen Schönheitssinn schon Funktion dieser Einbildungskraft sein, und die Einbildungskraft kann nicht erst auf der zweiten Stufe des Schönheitssinnes beginnen. Es scheint denn auch Oersted's wahre und eigentliche Meinung, dass schon die unmittelbare Auffassung der Schönheit der einfachsten Figuren eine innere Wahrnehmung ihres Vernunftgehalts ohne diskursives und explicites Denken desselben, d. h. eine unmittelbar geistige (intellektuelle) Anschauung ist (III 23, 72) und dass die angeführten drei Stufen nur eine Reihe verschiedener Entwickelungsstadien desselben Vermögens sind (III 132), so zwar, dass der intellektuelle Vernunftgehalt der Anschauung auf der ersten Stufe noch ganz unbewusst bleibt und nur auf das Gefühl wirkt, auf der dritten Stufe ganz in's Bewusstsein fällt, auf der zweiten zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein schwankt. Dabei hat Oersted nur vergessen, dass der Vernunftgehalt als bewusster immer nur dem theoretischen Bewusstsein angehören kann, und dass in jedem besonderen Falle von einer ästhetischen Anschauung im Unterschiede von einer theoretischen Erkenntniss immer nur in dem Maasse die Rede sein kann, als der Vernunftgehalt für den Augenblick wieder unbewusst geworden, d. h. in die Anschauung untergetaucht und von ihrer Unmittelbarkeit verschlungen ist.

Um nun aber die Schönheit eines Objekts vollauf zu empfinden, dazu genügt es nicht, dass wir irgend eine beliebige oder nebensächliche Seite oder Beziehung seiner Vernünftigkeit in der Anschauung implicite erfassen, sondern wir müssen diejenige Einheit in unsre Anschauung aufnehmen, aus welcher sich die gesammte Vernünftigkeit und alle die unendlich vielen vernünftigen Beziehungen des Objekts logisch ableiten lassen. Der Begriff einer Figur, z. B. eines Kreises, kann als die konstruirte Definition desselben (III 19) ein endlicher Gedanke genannt werden; um aber die Schönheit der Figur zu em-

pfinden, dazu genügt es nicht, dass man die Anschauung als Konstruktion ihres Begriffs erfasst, sondern es muss die Unendlichkeit logisch-mathematischer Beziehungen, welche aus diesem Begriff ableitbar und in dieser Anschauung implicite enthalten sind, mitgefühlt werden. Könnten wir diesen unaussprechlichen unendlichen Gedanken als Einheit denken, so hätten wir mehr als den Begriff, d. h. die Idee der Figur (III 19—20); was wir mit dem diskursiven bewussten Denken nur in asymptotischer Annäherung durch einen zeitlichen Process vermögen (III 74, 22), das erreichen wir in der ästhetischen Anschauung wirklich und mit einem Schlage, allerdings ohne deutliches Bewusstsein. Weder das blosse Denken noch die blosse Sinnesanschauung erreicht die Idee, sondern nur die innere Vereinigung von Gedanken und Anschauung, Vernunft und Sinn (III 21); um die Idee oder den „unendlichen Gedanken“ (III 25) zu erfassen, bedarf es zwar der Vernunft, aber einer in die Anschauung ein- und untergegangenen (III 22). „Die Idee eines Dinges ist die darin ausgedrückte Gedankeneinheit, aufgefasst durch die Vernunft, aber als Anschauung“ (III 75); weil aber die Idee nach Art von mit hineinspielenden Erinnerungen nur während der Anschauung als gegenwärtig gefühlt (III 75), nicht explicite gedacht wird, darum bleibt sie auch als darin enthaltene Idee unbewusst im Schönheitseindruck (III 22) und behält ihre Unaussprechlichkeit durch einen einzelnen Ausdruck (III 75).

Objektiv genommen ist dagegen die Idee eine charakteristische Einheit, welche mit freier logischer Selbstgesetzgebung die in ihr ideell eingeschlossenene Mannichfaltigkeit aus sich zu entfalten vermag (III 75); die Idee eines Dinges ist mit andern Worten die Vernunfteinheit (oder die logische Konkretion) der Naturgesetze, aus deren lebendiger Wechselwirkung das Ding hervorgeht und erhalten wird (I 54, IV 116). Die Idee ist das Zusammenfallen der Naturgesetze oder der unbewussten ewigen Naturgedanken (I 82—83) in einen wesentlichen (konkreten) Gedanken (I 54); aber diese Idee ist kein „blosser“ Gedanke, sondern ein durch Naturkräfte verwirklichter Gedanke (I 55). Deshalb ist die Idee jedes natürlichen Einzelwesens an und für sich eine „lebendige Idee“ (I 55) oder Seele (IV 116), und doch schliesst sie in den ideellen Beziehungen ihrer gesetzmässig entwickelten Mannichfaltigkeit ebenso wie in der dieselbe verwirklichenden Kraftwirkung den Raum (und die Zeit) in sich (III 21). In der unendlichen inneren Entfaltungsfähigkeit der Idee liegt schon die Unmöglichkeit, dieselbe in einem einzigen Exemplar von endlicher Lebensdauer zu erschöpfen, und die vernünftige Forderung, sich in vielen Exemplaren neben und nacheinander auszubreiten; darum ist jedes natürliche Einzelwesen nur eine einseitige Verwirklichung der Idee (seiner Gattung) nach bestimmten Richtungen hin (I 55), eine eigenthümliche Ausführung oder Variation der Grundidee (seiner Gattung), und erst in der Gesammtheit aller unzähligen Abänderungen in unübersehbaren Zeiträumen ist die ganze Idee (der Gattung) ausgedrückt (I 56).

Jede solche Specialidee ist aber wieder Glied und vernünftiger Bestandtheil in einer umfassenderen Idee. So ist z. B. die ganze

geologische Entwickelung der Erde sammt allen in ihr auftretenden und wieder verschwindenden Faunen und Floren von der lebendigen Idee des Erdballs umspannt; diese aber ist selbst nur ein Glied in der Idee unseres Sonnensystems, diese wieder nur ein Glied in der Idee unsres Milchstrassensystems und so fort, bis alles zuletzt in der Einen wirkenden Idee (absoluten Idee) der ewigen unendlichen Vernunft beschlossen ist (I 59—61). Diese Einsicht in den einheitlichen Stufenbau der absoluten Idee hätte Oersted den Gedanken nahe legen können, dass die ästhetische Auffassung einer speciellen Partialidee in einem beschränkten Einzelobjekt nicht nur nach innen auf ihren unendlichen Reichthum logischer Beziehungen hinweist, sondern auch nach aussen mikrokosmisch über sich als Glied hinausdeutet auf die logische Einheit des Ganzen.

Nachdem nun zunächst gezeigt ist, auf welchem Wege das Subjekt zu dem Erfassen der Idee gelangt, und sodann, was die Idee objektiv genommen ist, braucht man nur beides zusammenzufassen, um die Definition des Schönen zu erreichen. Das Schöne ist die objektive Idee im Moment ihres subjektiven Erfasstwerdens, oder „das Schöne ist die in den Dingen ausgedrückte Idee, soweit sie sich der Anschauung offenbart“ (III 75). „Das Schöne gefällt uns als Eindruck einer Idee, ohne dass wir in demselben Augenblick uns dieser bewusst werden“ (III 23, vgl. 22); „die Schönheit der Formen hat nur in der Idee, welche sie ausdrücken, ihre Quelle, und diese wirkt unbewusst auf den äussern und innern Sinn“ (III 25). Nicht die Idee als solche wirkt auf uns, sondern nur deren Ausdruck (objektive Erscheinung) in den Dingen; nicht als Idee wird sie uns bewusst, sondern nur als eine die Idee unbewusst einschliessende Anschauung der Dinge. Hiermit ist im Gegensatz zu allem die Schönheit in der Idee als solchen suchenden abstrakten Idealismus der Standpunkt des konkreten Idealismus unzweideutig proklamirt, wenn auch der Gegensatz gegen den abstrakten Idealismus ebensowenig wie bei Hegel zum klaren Bewusstsein und zum entschiedenen Ausdruck gelangt. Die Aesthetik und die Metaphysik Oersted's sind eine Konception aus einem Guss und decken sich vollständig in den bei ihm allein zur Entwickelung gelangten Grundgedanken. Nur das hinter dem inhaltlichen Panlogismus oder absoluten Idealismus stehende Realitätsprincip der Einen Naturkraft oder des stetigen göttlichen Schöpferwillens bleibt unbenutzt für die Aesthetik; man kann sich darüber nicht wundern, da das einzige Gebiet, in welchem dieses Princip seine ästhetische Verwendung finden kann, die Lehre vom Erhabenen, von Oersted nicht bearbeitet worden ist. —

Nach der Wirkung auf den Beschauer unterscheidet Oersted drei Modifikationen des Schönen, deren Zusammentreffen erst die vollendete Schönheit ausmacht: erstens das harmonisch Schöne, zweitens das Erhabene, und drittens das lebendig Bewegte oder lebensvoll Wirksame, oder Beseelte oder Begeistete, (nicht etwa „Begeisternde“, wie die irreleitende Kannegiesser'sche Uebersetzung besagt) (I 90, 325, IV 152—153). Das harmonisch Schöne fällt mit dem einfach Schönen Vischer's und dem rein Schönen Zeising's zusammen. Das seelenvoll

oder lebendig Bewegte erinnert an den Ast'schen Begriff des Reizenden, den Oersted wohl gekannt haben könnte, und weist gleich diesem auf das Anmuthige als den wahren lebendigen Gegensatz des Erhabenen hinaus. Zu näheren Ausführungen dieser Begriffe ist Oersted nicht gelangt, weil sein Tod die nach langer Pause von ihm wieder aufgenommenen ästhetischen Studien abbrach.

Nach der Entstehung des Schönen unterscheidet Oersted in einer sich mit der vorhergehenden durchkreuzenden Eintheilung denjenigen Theil, welcher den Dingen als solchen anhaftet oder in deren Naturstellung bedingt ist, und denjenigen Theil, welcher aus dem Dichtungsvermögen der auffassenden Menschennatur stammt, d. h. durch die Bearbeitung hinzugethan wird, welche unsre Einbildungskraft mit Freiheit, doch von der Natur geleitet, den Dingen angedeihen lässt (IV 171, 168). Aus den gegebenen Beispielen erhellt, dass Oersted damit die von Fechner näher ausgeführte Unterscheidung des direkten und des associativen Faktors vorweggenommen hat. An dem aus den Dingen selbst und ihrer Naturstellung stammenden Theil der Schönheit unterscheidet Oersted wiederum das grundwesentliche oder unbedingte Schöne, welches aus dem Dinge selbst entspringt, und das bedingte Schöne, welches erst aus den Beziehungen des Dinges zu der übrigen Natur folgt (IV 168). Die Schönheit vieler Dinge ist von der Mitwirkung der Umgebung abhängig, für welche ihre Organisation bestimmt ist, z. B. die des kahlen Baumes von der Winterlandschaft, die des Schwanes von dem Wasser, auf dem er schwimmt, die des Affen von den Bäumen, in welchen er klettert (IV 133—137). Die Analysen, welche Oersted von der Schönheit verschiedener Thiere und Pflanzen giebt, sind in ihrer Sonderung des direkten und associativen Faktors ebenso vortrefflich, wie in der Sonderung der eigenthümlichen und der durch die Umgebung bedingten Schönheit (IV 135—140, 169—171) und lassen nur bedauern, dass er diese Betrachtungen nicht umfassender durchgeführt hat.

Soweit es sich dabei um das harmonisch Schöne der grundwesentlichen unbedingten Schönheit der Thiere handelt, sucht er sie in den organischen Form- und Bewegungsgesetzen, die er als eine „höhere Geometrie" der organischen Natur der elementaren Geometrie der unorganischen Gebilde gegenüberstellt (III 27). Er ist sich sehr wohl bewusst, dass erst mit dem Emporsteigen über die unorganische Sphäre die im eigentlichen Sinne schön zu nennenden Gegenstände für die ästhetische Betrachtung beginnen (III 26), und nichts liegt ihm ferner als die Ueberschätzung solcher formaler Bestimmungen wie Symmetrie, Einheit in der Mannichfaltigkeit u. s. w., deren Einseitigkeit und Unzulänglichkeit als ästhetische Principien er mit Nachdruck anerkennt (III 77, IV 150, 152). Trotzdem ist seine eingehendere Untersuchung grade dieser elementaren Schönheit der mathematischen Figuren, Klänge und natürlichen Formgebilde gewidmet, weil er durch diese von unten anfangenden Untersuchungen der elementarsten ästhetischen Probleme für die ihm vorschwebende „Naturlehre des Schönen" ein Fundament von ähnlicher Zuverlässigkeit legen zu können hofft, wie diejenige ist, welcher die modernen Naturwissenschaften ihr

unbestrittenes Ansehn verdanken (IV 141). Und in der That liegt die eigentliche historische Bedeutung Oersted's als Aesthetikers darin, dass er die Grundsätze des konkreten Idealismus auf die elementarste Stufe der formalen Schönheit nicht sowohl angewendet, als aus derselben entwickelt hat.

Was bei Hegel nur systemgemässe Behauptung mit andeutenden Hinweisen geblieben war, das wird bei Oersted zur Evidenz demonstrirt, nämlich der Satz, dass die mathematischen Formen, Bewegungen und Schwingungsverhältnisse, wie sie von Auge und Ohr wahrgenommen werden und vom inneren Sinn reproducirt werden können, nur darum ästhetisch gefällig oder missfällig empfunden werden, weil und insofern sie vernunftgemäss oder vernunftwidrig (I 262—263), anschauliche Darstellung eines unendlichen Gedankens, oder einer Vernunfteinheit, oder einer Idee sind oder nicht sind. Dass es Ideen von relativ niedriger Objektivationsstufe sind, um die es sich hier handelt, ändert nichts an der Wahrheit dieses Satzes, dass nur die unbewusste Vernünftigkeit des Anschauungsobjekts oder der in ihm ausgedrückte Ideengehalt das ästhetische Gefallen an demselben bewirkt (IV 127, III 25), lässt dieselbe im Gegentheil nur um so schärfer hervortreten, weil jede Beirrung des Urtheils durch die bei höherer Schönheit mit hineinspielenden Faktoren fehlt. Ist dieser Beweis als gelungen zu betrachten, so ist damit dem ästhetischen Formalismus grade derjenige Boden unter den Füssen weggezogen, auf welchem er sich am sichersten bewegen zu können meint. Und dieser Beweis ist entschieden gelungen. Was Oersted über die grade Linie (III 73), die Vielecke (III 23—25), den Kreis (III 74, 77—78), die Ellipse (IV 151—156), die Symmetrie (IV 146—150), die Klangfiguren, elektrischen Staubfiguren, Löcher- und Gitterspektra (IV 157—159, III 80—81) und endlich über den Springbrunnen (I 70—85) sagt, muss jeden Zweifel an der Richtigkeit des konkreten Idealismus auch für dieses Gebiet der elementaren formalen Schönheit verstummen machen.

Die grade Linie fesselt zunächst durch Einheit der Richtung; es liegt in ihr aber ferner „die Gleichbildung jedes, sogar des kleinsten angebbaren Theiles mit dem Ganzen, die Anlage zu einer unendlichen Verlängerung, die am meisten unzusammengesetzte Bewegung, die grösste Kürze des Weges zwischen zwei Punkten, das Grundmaass für alle Ausdehnung“ u. s. w. (III 73). Jede noch so willkürliche Figur, zufällige Krickelkrackel, Schriftzüge eines Namens, besonders halb verschmierte, oder dergleichen, was auf Schönheit gar keinen Anspruch machen kann, wird sofort gefällig erscheinen, sowie man sie als symmetrisch gleiche sich selbst gegenüberstellt, insbesondere bei vertikaler Axe der Symmetrie, auf welche Schwere und Licht keinen Einfluss haben. In der Symmetrie versinnlicht sich das Grundgesetz des Gegensatzes, welches alle Gebiete des Daseins in der einen oder anderen Form beherrscht (III 146—150). Unter allen Dreiecken ist das gleichseitige dasjenige, welches die Idee des Dreiecks am reinsten von willkürlichen und zufälligen Bestimmungen darstellt, indem es die Dreiheit der Seiten ohne unmotivirte Grössenverschiedenheiten zeigt; zugleich ist es nach drei Richtungen symmetrisch, und ein seinen Umfang durch-

laufender Punkt muss an jeder Ecke in gleichem Maasse seine Richtung ändern. Das Quadrat ist schon nach vier Richtungen symmetrisch gebaut, das Sechseck nach sechs Richtungen. Die regelmässigen Vielecke mit grader Seitenzahl haben vor denen mit ungrader Seitenzahl den Vorzug voraus, dass ihre gegenüberstehenden Seiten parallel sind, und dass sie kreuzweis symmetrisch gebaut sind. Das regelmässige Neuneck hat vor den übrigen ungradzahligen Vielecken den Vorzug, dass es in drei symmetrische Theile getheilt werden kann; das schönste Vieleck ist aber das regelmässige Sechseck, weil es durch die drei Eckdurchmesser in sechs nicht nur gleiche, sondern auch gleichseitige Dreiecke zerfällt, was das Auge empfindet, auch wenn die Durchmesser nicht gezogen sind (III 23—25).

Der Kreis ist zunächst die Figur, deren Umfang an jeder Stelle vom Mittelpunkt gleich weit entfernt ist; er ist aber ferner auch die Figur, deren Flächeninhalt ein Maximum bei gegebenen Umfang ist, deren Krümmungskoëfficient überall derselbe ist, und deshalb beim Durchlaufen der Peripherie eine vollkommene Gleichmässigkeit in der fortwährenden Richtungsveränderung zeigt. Er veranschaulicht ferner beim Ausgehen vom Mittelpunkt die allseitig gleichmässige, nirgends gehemmte Wirksamkeitsäusserung in einer Ebene, er zeigt in unendlich vielen Richtungen vollkommene Symmetrie und ausserdem alle die Eigenschaften, welche die Geometrie als Gesetze des Kreises entwickelt, z. B. die Messbarkeit der Centrumwinkel durch die Bogengrösse u. s. w. (III 19, 74, 77—78). Im Vergleich mit reicher und mannichfaltiger entwickelten Gestalten bleibt gleichwohl der Kreis matt und monoton (III 78), so z. B. schon im Vergleich zur Ellipse, bei welcher der eine Mittelpunkt des Kreises in zwei Brennpunkte auseinandergegangen ist. Hier gefällt es speciell, dass die Summe zweier Radien nach einem Punkte des Umfangs an jeder Stelle des Umfangs sich gleich bleibt, ebenso wie die Winkel, welche von den Radien mit dem Umfang gebildet werden. Dies wird anschaulich, wenn man Wellenkreise von dem einen Brennpunkte eines elliptischen Gefässes (am besten durch Fallenlassen von Quecksilbertropfen in eine Schale mit Quecksilber) erregt, die nun am Umfange so gebrochen werden, dass sie am anderen Brennpunkte zusammentreffen, so dass der Schein entsteht, alt ob dort auch Tropfen hineinfielen (III 154—156). Das Spiel des Lichts auf den sich kreuzenden und mit einander positiv und negativ interferirenden Wellen belebt diese Erscheinung und erhöht ihre Schönheit. Es ergiebt sich aus diesen Darlegungen, dass jedes Anschauungsobjekt um so gefälliger erscheint, je reicheren idealen Gehalt die in ihm ausgedrückte Idee umspannt, je weniger willkürliche und zufällige Bestandtheile mit den logisch geforderten vermengt sind (III 23, 77), und je mehr durch Hinzutritt der Bewegung und des Spiels der Beleuchtung der Anschauung die implicite Auffassung der inneren logischen Beziehungen und der Entfaltungsmöglichkeit der Idee erleichtert wird (IV 151—152).

So wenig die Vermittelung der Sympathie durch die materielle, physikalische Resonanz des vernünftig gebauten Organs mit dem vernünftig eingerichteten Objekt bei der panlogistischen (oder richtiger:

panpneumatistischen) Grundansicht Oersted's als ein Rückfall in materialistische Erklärungsversuche gelten kann, ebensowenig die Ableitung des Schönen aus der menschlichen Auffassung als ein Rückfall in anthropologische Erklärungsversuche. Nicht darum ist etwas schön, weil der Mensch es so findet, sondern der Mensch muss es schön finden, weil er selbst und das Schöne Glieder einer vernunftgemässen Welteinrichtung sind; so gewiss die physikalischen Weltgesetze in allen Theilen des Universums dieselben sind, ebensogewiss auch das ästhetische Grundgesetz, dass einem vernünftig organisirten Geiste das Vernunftgemässe gefallen, das Vernunftwidrige missfallen muss (I 262—263). Wie die Schönheitsgesetze nicht bloss anthropologisch bedingt sind, sondern eine Grundähnlichkeit im ganzen Weltall zeigen müssen (I 259—270), so ist auch die geistige Natur des Künstlers, der im Enthusiasmus seines Schaffensdranges durch ein glückliches Gefühl auf einmal das entdeckt und hervorbringt, was viele Menschen in vielen Jahren mit ihrem Verstande nicht haben ergründen können, selbst als ein Funken der Gottheit zu betrachten oder als ein Theil jener unendlich-lebendigen und wirkenden Vernunft, deren Offenbarung wir in der Natur sehen (III 32, 37).

Als das wichtigste Bedenken gegen die panlogistische Erklärung des Schönen hält Oersted sich selbst wiederholentlich den Einwand vor, dass, da alles in der Welt nach Vernunftgesetzen eingerichtet ist, eigentlich auch alles schön sein müsste, und dass demnach die thatsächliche Existenz des Unschönen und Hässlichen gegen die Ableitung der Schönheit aus der Vernünftigkeit zu sprechen schiene (IV 160, III 79, 130). Um diesen Einwand zu widerlegen, benutzt Oersted mit Geschick seine Unterscheidung zwischen grundwesentlicher Schönheit, durch die Beziehung zur Umgebung bedingter Schönheit, und durch die Einbildungskraft hinzugedichteter Schönheit, und zeigt, in wie vielen Fällen wir eine konkrete Erscheinung hässlich finden, bloss weil wir sie nicht in derjenigen Beziehung zu ihrer Umgebung auffassen, für welche sie berechnet ist (z. B. die Fische, die Füsse der Schwimmvögel, die Gliedmaassen der Kletterthiere u. s. w.), und wie oft wir Naturwesen unschön finden, bloss weil unsre Einbildungskraft widrige Vorstellungen mit denselben verknüpft (z. B. mit den unschädlichen Schlangen die Giftigkeit und schleichende Falschheit, mit den Affen den Kontrast des Menschen u. s. w.) (IV 162—164, III 134—140).

„In dem Wesen der Dinge können wir unmöglich irgend eine Unvollkommenheit oder etwas Hässliches finden, da es Eins ist mit der Vernunft selbst. In dem Zufälligen bei den Gegenständen, in dem, was auf ihrem Verhältnisse zu anderen beruht, muss also die Quelle zu dem Unvollkommenen gesucht werden" (IV 136). Hiergegen ist einerseits zu bemerken, dass das Relative an den Objekten nur irreleitend als das Zufällige an denselben bezeichnet werden kann, weil es ebensowohl zu ihrem Wesen gehört, ihrer Umgebung angepasst und ihrer Naturstellung gemäss organisirt oder eingerichtet zu sein, so dass die relative Schönheit in die grundwesentliche ohne scharfe Grenze übergreift. Andrerseits ist es unrichtig,

die grundwesentliche oder eigenthümliche Schönheit des Gegenstandes für frei von aller Hässlichkeit zu erklären; denn dabei wird übersehen, dass es in der Natur eine Unschönheit giebt, die aus der unzulänglichen Verwirklichung der Idee, aus einem theilweisen Unterliegen der Individual-Idee beim Kampfe um ihre Selbstverwirklichung gegen die widerstrebenden Kräfte von niederer Ideenstufe entspringt. Es ist ganz richtig, dass solche Disharmonien zwischen Idee und Verwirklichung, wie sie in extremem Grade in den Missgeburten zu Tage treten, sich auch in die Vernunftharmonie des Ganzen einordnen (III 138), und zwar braucht diese Einordnung nicht erst entdeckt zu werden, sondern ist mit dem Kampf der gesetzmässigen Kräfte von höherer und niederer Ideenstufe bereits in die Erkenntniss aufgenommen; aber es ist doch Thatsache, dass solche Missbildungen eine Störung nicht bloss der relativen, sondern auch der grundwesentlichen Schönheit des Individuums zeigen.

Trotz dieser mangelhaften Durchschauung der Gründe, welche die Hässlichkeit sowohl in der eigenthümlichen architektonischen Erscheinung der Natur-Individuen wie in ihrer Beziehung zur Umgebung bedingen, hat Oersted doch die richtige Einsicht in das Endergebniss einer solchen Betrachtung und in die Zulänglichkeit desselben zur Widerlegung des Einwandes, dass eigentlich alles in der Natur schön sein müsste. Er formulirt dieses Endergebniss in den Worten: „das Hässliche ist, sowie in einer gewissen Bedeutung das Böse, ein Endlichkeitsverhältniss“ (III 142); d. h. nur das Endliche als Endliches kann hässlich sein, und seine Hässlichkeit entspringt daraus, dass es als Endliches zu anderen Endlichen in beständiger Kollision der wirkenden Kräfte steht, bei der es nur theilweise seinen Willen (d. h. die volle Verwirklichung seiner Individual-Idee) durchsetzt. Oersted's Irrthum besteht nur darin, dass er das Schöne nicht ebenfalls in genau demselben Sinne als ein Endlichkeitsverhältniss auffasst, sondern von der Ewigkeit des Wesentlichschönen im Gegensatz zur endlichen Relativität des Hässlichen träumt (III 142).

Oft genug freilich verliert das Hässliche auch für die Anschauung seine Hässlichkeit, wenn es nicht als isolirtes Objekt, sondern als Glied in einem umfassenderen Schönheitsganzen aufgefasst wird (III 141), aber dann muss doch dieses Ganze selbst wieder ein überschaubares Endliches sein, um schön sein zu können, und die Glieder müssen bei der Ueberschau ihrer Zusammengehörigkeit nicht zu solcher relativen Kleinheit zusammenschrumpfen, dass ihre Anschaulichkeit darunter leidet. Schon bei einem Miniaturbild der ganzen Erdoberfläche mit allem, was auf ihr wächst und lebt (III 141), wäre es unmöglich, die Anschauung der einzelnen Lebewesen noch festzuhalten; in noch höherem Maasse müsste die Schönheit der Glieder der Anschauung entschwinden, wenn etwa unser Sonnensystem, oder unser Milchstrassensystem oder gar der Makrokosmos im Miniaturbild reproducirt werden sollte. Denn in den letzteren beiden Fällen würden die einzelnen Weltkörper als solche für unsre Anschauung schon so unwahrnehmbar werden, wie es die chemischen Moleküle in einem mikroskopisch betrachteten Körnchen Materie für uns sind. Vernunft-

gemäss ist freilich auch das Makrokosmische, nicht minder wie das Mikrokosmische, weil beides Verwirklichung logisch bestimmter Idee ist; aber schön kann nur die Verwirklichung der Idee im Mikrokosmischen, Endlichen sein, weil nur diese den Sinnen überschaubar ist, oder eine subjektive Erscheinung zu Stande kommen lässt, in welcher die Glieder und das Ganze zugleich deutlich percipirt werden können.

Die vorstehenden Ausführungen dürften gezeigt haben, in wie hohem Grade es Oersted gelungen ist, das Princip des konkreten Idealismus auf seine einfachste Fassung zu bringen und von denjenigen Schwierigkeiten zu befreien, welche demselben in Folge der schwerfälligen Ausdrucksweise der Metaphysiker anzuhaften schienen. Seine panlogistische Erklärung des ästhetischen Gefallens an einfachen Formen und Bewegungen aus dem mathematischen und unorganischen Gebiet dürfte für alle Zeit ein Eckstein des konkreten Idealismus und ein Prellpfeiler gegen die formalistischen Velleïtäten bleiben. Die völlige Unbekanntschaft unserer sämmtlichen Aesthetiker mit der ästhetischen Bedeutung von Oersted's Werk „Der Geist in der Natur“ dürfte die verhältnissmässig ausführliche Behandlung dieses Denkers rechtfertigen.

f. Vischer.

Die Aesthetik des konkreten Idealismus hatte in der Mitte der vierziger Jahre noch kein Lehrbuch der Aesthetik hervorgebracht, das eine einigermaassen vollständige Uebersicht über den Umkreis der ästhetischen Probleme bot. Hegel, Trahndorff und Schleiermacher behandeln insbesondere die Modifikationen des Schönen, d. h. die Begriffe des Hässlichen, Erhabenen, Komischen, Tragischen u. s. w. nur ganz gelegentlich und andeutungsweise, während Deutinger ganz über dieselben schweigt. Es erschien also als das nächste Bedürfniss, dieses Versäumniss nachzuholen, und deshalb sehen wir namentlich die Bestrebungen der Hegel'schen Schule von Hegel's Tode bis zur Gegenwart dahin gerichtet, die Lücke im System ihres Meisters auszufüllen. Zunächst wird hierzu der von Solger und Weisse vorgezeichnete Weg eingeschlagen, welcher in der dialektischen Dreiheit des Erhabenen, Hässlichen und Komischen besteht, zugleich aber das bei Weisse vorgefundene Schema mit dem Reichthum an Specialerörterungen verknüpft, wie sie beispielsweise von Kant über das Erhabene, von Jean Paul und Schütz über das Komische, von Lessing, Herder, Schiller u. A. m. über das Tragische dargeboten waren. So entstanden Specialarbeiten wie die neue „Vorschule der Aesthetik“ von Ruge (1836), die Schrift über „das Erhabene und Komische“ von Vischer (1837) und die „Aesthetik des Hässlichen“ von Rosenkranz (1854). Während Ruge noch ganz an der Weisse'schen Dreiheit festhält, spaltet dieselbe sich bei Vischer und Rosenkranz der Art, dass Vischer das zweite Glied fast ganz unberücksichtigt lässt, und praktisch zu einer Antithese des Erhabenen und Komischen gelangt, während Rosenkranz das von Vischer fallen gelassene aufhebt und einseitig durcharbeitet.

Mit allen solchen Arbeiten waren aber nur Ergänzungen zur Hegel'schen Aesthetik beabsichtigt und geliefert worden; es fehlte dabei noch immer an einem sorgfältig durchgearbeiteten, für den Druck redigirten System der Aesthetik, welches den Geist der nachgelassenen Hegel'schen Vorlesungen auch in die strenge Hegel'sche Form goss und mit den beigebrachten Ergänzungen vereinigte. Dieser Aufgabe unterzog sich Vischer in seiner von 1846—1857 erschienenen Aesthetik, in deren ersten grundlegenden Bänden er allerdings die von Rosenkranz mit seiner „Aesthetik des Hässlichen" beigebrachte Ergänzung Hegel's noch nicht benutzen konnte. Vischer's Absicht ging dahin, nicht nur, gleich Deutinger, die Geschichte des Schönen als Geschichte des Ideals und der Künste in die Darstellung der Aesthetik hineinzuziehen, sondern auch durch eingeflochtene historisch-kritische Rückblicke einen Ersatz zu geben für eine damals noch fehlende Geschichte der Aesthetik, zugleich aber mit der Aesthetik in das Detail der einzelnen Kunstlehren einzudringen. So dehnte sich sein Werk unter der Arbeit zu Dimensionen aus, an die er vorher selbst nicht gedacht hatte. Er brachte zu seiner Aufgabe ebensoviel kritischen Scharfsinn als Geist und Sachkenntniss mit, und hatte sich in die dialektische Schulform vollständig eingelebt. Kein Wunder, dass das so entstandene Werk von der idealistischen Richtung der Aesthetiker und insbesondere von der Hegel'schen Schule als ein Muster von Gründlichkeit, Gelehrsamkeit, Tiefe und Geistreichthum gepriesen wurde, und diesen Ruf bis heut in dem Maasse bewahrt hat, dass jeder ästhetische Schriftsteller im Vorübergehen dem „Altmeister" Vischer seine Reverenz macht, auch wenn er die Lektüre seiner Aesthetik beim ersten Versuch aufgegeben hat.

Eine unbefangene Kritik wird gegen diesen hergebrachten Ruf der Vischer'schen Aesthetik erhebliche Vorbehalte machen müssen. Schon bei seinem Erscheinen wurde der historisch-kritische Werth des Werkes überschätzt, weil die Beurtheiler übersahen, dass Vischer nur eine höchst lückenhafte Kenntniss seiner Vorgänger besass, dass er z. B. Schopenhauer, Krause, Trahndorff, Schleiermacher und Deutinger gar nicht berücksichtigt hatte, und dass seine Leistung in Bezug auf die Geschichte des Schönen in mancher Hinsicht hinter Trahndorff und Deutinger zurückblieb, jedenfalls aber diesen neben Hegel das Verdienst der Priorität überlassen musste. Die Verquickung der Aesthetik mit der Geschichte der Aesthetik und der Geschichte der Künste war schon damals ein technischer Missgriff; ohne denselben würde das Werk höchstens zwei Bände umfasst haben, während es jetzt allein durch seinen Umfang abschreckend und in Folge der fortwährenden Unterbrechung der ästhetischen Erörterung durch geschichtliche Abschweifungen störend und ermüdend wirkt.

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet wird der Werth des Buches noch zweifelhafter, weil dasjenige aufgehört hat, zu imponiren, was ihm bei seinem Erscheinen zur Empfehlung gereichte. Wir besitzen heut Werke wie Schasler's „kritische Geschichte der Aesthetik" und Carriere's „die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung", mit deren Existenz jede Entschuldigung für die Belastung einer

systematischen Aesthetik mit historischen Exkursen wegfällt; wir besitzen ferner poetische, musikalische u. s. w. Kunstlehren, welche es dem Aesthetiker ersparen, sich mit den Details der künstlerischen Technik herumzuschlagen. Wir haben endlich den Glauben an die alleinseligmachende Kraft der dialektischen Methode vollständig verloren und lassen uns von solchen gewaltsamen Fortschreitungen und erkünstelten Zusammenhängen, wie namentlich der erste und zum Theil auch noch der zweite Band der Vischer'schen Aesthetik sie zeigen, gar nicht mehr imponiren; auch liebt die heutige Zeit nicht mehr die spanischen Schnürstiefeln der Paragrapheneintheilung und verlangt einen höheren Grad von Lesbarkeit als die den grundlegenden Bänden Vischer's mit ihrer schwerfälligen Dunkelheit eigen ist. Aus allen diesen Gründen gehört Vischer's „Aesthetik" schon längst zu den Büchern, welche mehr gelobt als gelesen werden.

Es kommt aber noch ein eigenthümlicher Umstand hinzu, der die Stellung der Kritik zu demselben sehr schwierig macht, nämlich dass der Verfasser selbst sein Werk sowohl in formeller Hinsicht wie in Bezug auf die wesentlichsten Theile des Inhalts in dem i. J. 1873 erschienenen Heft VI seiner „kritischen Gänge" ausdrücklich desavouirt hat und sich dagegen verwahrt, an einer längst abgestreiften Haut gepackt zu werden (S. 110). Er giebt nicht nur die Paragrapheneintheilung und die dialektische Methode als Irrthümer Preis, sondern auch die Grundzüge seines systematischen Aufbaus und den Gang der begrifflichen Entwickelung in dem grundlegenden ersten Bande. „Schasler sagt, es sei schwer, hierüber nicht satirisch zu werden; gut, ich könnte die Satire wohl auch selbst übernehmen" (113).

Hiermit ist allerdings die Kritik entwaffnet, aber doch nur unter der Bedingung, dass Vischer einwilligt, seine Aesthetik aus der Geschichte dieser Wissenschaft gestrichen zu sehen. Was er an Andeutungen für die bei einer Neubearbeitung von ihm beabsichtigten Aenderungen giebt, erhebt sich nirgends über schwache Flickversuche ohne principielle Bedeutung; so lange aber Vischer nicht eine Neubearbeitung seiner Aesthetik vorlegt, an welche der kritische Geschichtsschreiber sich zu halten habe, so lange wird diesem doch wohl nichts übrig bleiben, als sich an das thatsächlich erschienene und von nachhaltigen Wirkungen begleitete Werk aus den vierziger und fünfziger Jahren, als an die einzige aufzeigbare wissenschaftliche Leistung des Verfassers, zu halten. Es könnte ja sein, dass derselbe jetzt selbst zu hart über seine frühere Arbeit urtheilt; dann würde die Geschichtsschreibung dieselbe gegen ihn in Schutz nehmen müssen. Es kann aber auch sein, dass sie sich der Verurtheilung des Verfassers anschliessen muss, dann wird dieselbe ihr allerdings gestatten, von einer tiefer eindringenden Prüfung Abstand zu nehmen, um nicht den Verfasser und das Publikum mit langen Beweisen von bereits eingestandenen Fehlern zu ermüden.

Der Grundfehler des Hegel'schen Idealismus war die panlogistische Einseitigkeit, welche den Trieb, oder die Kraft, oder den Willen nicht als koordinirtes Moment neben der Idee, sondern als Produkt der Selbstbewegung der Idee behandelte; aus ihm entsprang

einerseits die Nöthigung, das Antilogische als Moment der Idee, also deren Entfaltungsprocess als einen widerspruchsvoll-dialektischen zu nehmen, und andrerseits die falsche Bedeutung des Zufälligen als des eigentlichen Princips des Individuellen in seinem Unterschiede von der Gattungsmässigkeit der Idee. Beide Fehler zeigt Vischer's Aesthetik in noch höherem Maasse als die seines Meisters. Es steckt eben auch in ihm, trotz seines Protestes gegen den Vorwurf des ästhetischen abstrakten Idealismus oder Platonismus (Krit. Gänge V 122) noch ein Rest von metaphysischem abstrakten Idealismus oder abstraktem Monismus, welcher sich z. B. in der Bemerkung bekundet, dass der absolute Geist als solcher auch in dem Inhalt seiner Idee die Form der Zeitlichkeit nicht zur Anwendung bringen dürfe, weil sonst er selbst seinem Wesen nach verzeitlicht werden würde (also die abstrakt-monistische Identifikation von Wesen und Aktus). Weil das Geschehen vom absoluten Geist nicht mit bewusster Absicht vorher bestimmt sein soll, darum soll es überhaupt nicht rationell determinirt sein, sondern aus dem irrationellen Zusammentreffen oder sich Schneiden der Bewegungslinien aller einzelnen Wesen, d. h. aus dem Zufall entspringen (ebd. V 111—114). So spielt denn der Zufall in Vischer's Aesthetik (Aesth. § 31—34, 50—51, 41 Anm. 1) eine noch wichtigere Rolle als bei Hegel, was ihm mit Recht von der Kritik zum Vorwurf gemacht ist; der eigentliche Grund hierfür liegt aber darin, dass er die Idee nicht als eine zeitlich bestimmte und zeitlich sich verändernde, sondern als ewige, d. h. in allen Wandlungen der Wirklichkeit konstante, nur dialektisch in sich selbst rotirende, versteht, so dass die Inkongruenz des realen Weltzustandes in jedem Augenblicke gegen die Idee nicht mehr ideebestimmt, mithin nur noch zufällig sein kann.

Wird nun aus dieser Ansicht die unzeitliche (d. h. rein logische) dialektische Kreisbewegung der Idee in sich selbst ausgeschieden, wie Vischer es neuerdings will, so sinkt die ewige Idee in die starre Ruhe der Platonischen Ideenwelt zurück, in welcher sie sich bei Schelling und Schopenhauer befindet. Die Idee in ihrer Totalität verflüchtigt sich nunmehr zur „Harmonie des Weltalls" (Krit. Gänge V 26), die in keinem einzelnen Momente wirklich ist, sondern nur in dem unendlichen Process des Universums sich realisirt, d. h. eben niemals realisirt (V 26, 31—32). Der panlogistische Idealismus kann eben die Dialektik als immanentes Triebwerk nicht entbehren; wenn Vischer dasselbe fortwirft und dann doch noch wie Hegel behauptet, dass die Idee in einem konkreten Individuum objektiv die dasselbe hervorbringende, bewegende, in allen seinen Aeusserungen durchdringende Lebenskraft, subjektiv die Auffassung derselben durch den ästhetisch anschauenden Geist bedeute (V 83), so hat er damit Hegelianer zu sein aufgehört, und ist zu demjenigen Theil der Schopenhauer'schen Schule übergegangen, für welche „Idee" nur das subjektive Anschauungskorrelat eines transcendenten unzeitlichen Willensaktes bedeutet.

Dass Vischer neuerdings die dialektische Methode Hegel's durch das Aufsteigen von der Anschauung und der reinen Form des ästheti-

schen Scheins zum ideellen Gehalt desselben ersetzen will (VI 131), ist ja ganz gut, wenn ihm nur nicht dabei der ideelle Gehalt unter den Fingern in ein blosses Hirnphänomen zerronnen wäre, dem als Korrelat nur eine undefinirbare „Lebenskraft" und eine ewig unwirkliche „Harmonie des Universums" gegenüberstände.

Wie war ein solcher Abfall vom substantiellen Gehalt des ästhetischen Idealismus möglich zu einem Standpunkt, der nur noch mit den leeren Worten Hegel's operirt und dabei stellenweise bis zu einem populären Aesthetisiren ohne philosophischen Werth heruntersinkt? Das Räthsel ist leicht zu lösen, wenn wir erkennen, dass Vischer das Grundprincip des ästhetischen Idealismus Hegel's niemals verstanden, sondern durch ein Zerrbild ersetzt hat, das ihn selbst auf die Dauer nicht befriedigen konnte, und das nach seiner stillschweigenden Abdankung die ganze Vischer'sche Aesthetik haltlos in der Luft schweben liess.

Vischer übernimmt von Hegel die Definition, nach welcher das Schöne das sinnliche Scheinen oder der Sinnenschein der Idee ist (V 133); aber er missversteht den Sinn, welchen die Worte „Idee" und „Schein" bei Hegel haben. Er glaubt nämlich, Hegel habe in seiner Definition der Idee als „der Einheit des Begriffs mit seiner Realität" unter „Realität" die ausserlogische Wirklichkeit der Natur und des Geistes verstanden, habe also mit seiner Idee den verwirklichten Begriff oder das harmonische Weltall bezeichnen wollen (V 133), während Hegel diese Deutung ausdrücklich ausschliesst und hier unter „Realität" nur die bei ihm rein logische Kategorie der „Objektivität" versteht (vgl. oben S. 116—117). Da nun Vischer einsieht, dass diese Wirklichkeit des Begriffs eine ewig unwirkliche ist, so fühlt er das Bedürfniss, dieselbe durch eine „bloss gedachte", „nur durch den Gedanken zu erfassende" Wirklichkeit zu ersetzen (Aesth. § 11 Anm. und § 12), wird aber damit von einer noch nicht seienden und erst im unendlichen Processe werdenden Idee (die er Hegel fälschlich unterstellt) zu einer bloss von uns gedachten Idee, d. h. zu einem Ideal der menschlichen Einbildungskraft zurückgeworfen, dem kein transcendentes Korrelat von Idee mehr korrespondirt.

Während bei Hegel in jedem Momente der Wirklichkeit der gesammte Inhalt des Seins in seiner Totalität schlechthin und ohne Rest ideebestimmt ist, und nur die konkrete Partialidee in ihrer begrenzten Erscheinung durch die Kollision und die Kompromisse mit andern Partialideen zu einem unvollkommenen Ausdruck gelangt, muss nun bei Vischer die bloss von uns gedachte Idee, d. h. die jederzeit unwirkliche und bloss von unserm Gedanken anticipirte Harmonie des Universums, im Seinsgehalt der Wirklichkeit überhaupt nicht anzutreffen sein. Da aber die ideale Lust am Schönen nach Vischer „keinen andern Grund haben kann, als den, dass nicht nur dieser oder jener Inhalt, sondern der höchste Inhalt, die Harmonie des Weltalls, in die Erscheinung hinein-, aus der Erscheinung herausgeschaut wird" (V 26), so muss, damit die ideale Lust am Schönen zu Stande komme, im subjektiven Geiste sich der Schein erzeugen, „dass ein Einzelnes in der Begrenzung von Raum und Zeit Da-

seiendes seinem Begriffe schlechthin entspreche, dass also in ihm zunächst eine bestimmte Idee und dadurch mittelbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei" (Aesth. § 13). Dieser an sich unwahre Schein, dem aber doch die andre, von ihm eigentlich nicht gemeinte Wahrheit zu Grunde liegt, dass im unendlichen Process die Harmonie des Weltalls sich der Verwirklichung annähert, ist nun nach Vischer der „ästhetische Schein".

Bei Hegel bedeutet der ästhetische Schein das von der objektiv-realen Erscheinung und ihrer empirischen, stofflichen Existenz abgelöste Bild, d. h. die von der Wirklichkeit ihres Gegenstandes abstrahirende subjektive Erscheinung, und dieser ästhetische Schein war „wahrer Schein", weil er in einer die objektiv-reale Erscheinung überspringenden Weise auf die derselben zu Grunde liegende metaphysische Idee transcendental hindeutete. Vischer hingegen kennt die objektiv reale Erscheinung Hegel's, in welcher die in das Aussereinander zerfallene unbewusste Idee sich durch objektiv-reales Widerspiel ihrer Theile untereinander manifestirt, überhaupt nicht, sondern nur ein Sein, das für ein Bewusstsein ist (§ 70 Anm. 2); so ist denn auch nach seiner Ansicht die subjektive Erscheinung (für's Bewusstsein) oder das „Bild" noch nicht der ästhetische Schein (§ 83), sondern wird es erst durch die hinzutretende Illusion, dass es eine vollkommene Darstellung der Idee sei, die es doch in Wirklichkeit gar nicht giebt. Der ästhetische Schein hört also bei Vischer auf, sein Charakteristikum in der Sinnlichkeit seines Scheinens zu haben, und hat es statt dessen in einem (allerdings implicite angeschauten) gedanklichen Irrthum wider besseres (abstrakt explicites) Wissen. Hätte Vischer mit dieser Verballhornisirung Hegel's Recht, so träte Hegel's schiefe Bemerkung in volle Kraft, dass die Täuschung kein würdiges Mittel zu einem wahrhaften Zweck sei, und die Kunst verdiente dann, aus dem Tempel des absoluten Geistes hinausgewiesen zu werden zu solchen Stätten, wo man sich zur Unterhaltung auch flüchtige Täuschungen gefallen lässt.*)

Es ist klar, dass diese Entstellung der Hegel'schen Definition des Schönen die völlige Auflösung des ästhetischen Idealismus zur Folge haben muss, ebenso wie in der Schopenhauer'schen Schule die Zurückführung der transcendenten, unbewussten, metaphysischen Idee auf ein bloss subjektives Produkt des ästhetischen Bewusstseins. Die Aesthetik kann dabei fortfahren, auf psychologischer Grundlage empirische Thatsachen zu registriren und empirische Regeln von denselben zu abstrahiren, aber von einer philosophischen Erklärung beider

*) Mit alledem soll nicht geleugnet werden, dass (wie schon Trahndorff nachgewiesen) zu dem objektiven ästhetischen Schein, der schon ohne Illusion fertig ist, noch als subjektives Korrelat eine gewisse Illusion hinzutreten müsse, um den ästhetischen Genuss auf seinen höchsten Gipfel zu heben, und dass dabei auch die Beziehung des mikrokosmischen Objekts auf den Makrokosmos oder die ihm immanente absolute Idee eine Rolle spielt; ich bestreite nur, dass der ästhetische Schein als solcher dieser Illusion bedarf oder gar erst in ihr besteht, dass die fragliche Illusion in der Beziehung des Mikrokosmos auf die absolute Idee und nicht in der Einheit von Subjekt und Objekt ihren Kern habe, und dass der Irrthum einer Vollkommenheit dieser Beziehung ihr wesentlich sei.

kann dann keine Rede mehr sein, und der fortdauernde Gebrauch der Terminologie des ästhetischen Idealismus kann dann nur noch als irreleitender Missbrauch verurtheilt werden. Aus diesem Gesichtspunkt erscheint es mir nicht als ein Zufall, dass Vischer die in seiner Selbstkritik i. J. 1873 in Aussicht gestellte Neubearbeitung der Aesthetik noch nicht geliefert hat; die Principlosigkeit seines Standpunktes muss ihn innerlich unfähig dazu machen, diese Arbeit in einer ihm selbst genugthuenden Weise zu vollbringen. —

Was die Stellung der Kunst zur Religion und Philosophie betrifft, so begeht Vischer denselben Fehler wie Schelling, Weisse und Hegel, eine Rangordnung unter diesen dreien konstruiren zu wollen. Dabei ist er gegen die Religion so ungerecht, ihr den untersten Platz anzuweisen, weil er keine andre Religion kennt, als eine solche, die auf transcendente personificirte Phantasieproduktionen Bezug hat, und weil in dieser Art von Religion der Schein jener Phantasieprodukte allerdings unfrei sein muss; in der Kunst hingegen wird dieser Schein frei und eben darum führt die Kunst zur Auflösung der Religionen (§ 65—66, V 28). Vischer müsste zugeben, dass eine Religion, welche sich über die Form der Vorstellung erhoben hat, sich auch über die Kunst erhoben hat; er ist jedoch in dem Hegel'schen Irrthum befangen, dass eine solche Religion eben auch über die Sphäre der Religion hinausgeschritten und bereits zur Philosophie geworden sei. Die Philosophie hält Vischer mit Hegel für ein höheres Gebiet als die Kunst, weil von zweien dasjenige das höhere sei, was das andre zum Gegenstand macht und begreift (§ 69), diess ist aber nur richtig vom Gesichtspunkt und am Maassstab des Erkenntnisstriebes, der selbst nur ein einseitiges Moment des Geistes darstellt, während von andern ebenso einseitigen Gesichtspunkten aus (z. B. vom Gesichtspunkt des Schönheitstriebes aus) das Verhältniss sich umkehrt.*)

Die Naturschönheit kann nicht zu ihrem Rechte kommen in einem System, welchem der Begriff der objektiv-realen Erscheinung fehlt und alles Sein nur als ein „Sein für's Bewusstsein" gilt; denn in einem solchen ist auch die Natur nur subjektive Erscheinung und muss folgerichtig als unwillkürliches, gesetzmässiges oder zufälliges Produkt der unbewussten Phantasie behandelt werden. Deshalb kann es nur gelobt werden, dass Vischer neuerdings diese Konsequenz gezogen hat, die gesonderte Behandlung der Naturschönheit in seiner Aesthetik verwirft und die Behandlung derselben in dem Abschnitt über die Phantasie verlangt (V 10—11, 14—17); aber diese formelle Konsequenz führt zu einem noch grösseren sachlichen Fehler, als derjenige war, dass Vischer in seiner Aesthetik den instinktiven Glauben des Menschen an das Gegebensein des Schönen in der Natur als Illusion aufzulösen versuchte (§ 282—283). Wenn das Schöne erst

*) Für solche Denker, welche sich von der Verkehrtheit jeder Rangordnung zwischen Wissenschaft, Kunst und Religion nicht überzeugen können, bemerke ich, dass von den sechs möglichen Permutationen noch zwei unbenutzt sind, nämlich: K. W. R. uud R. W. K., welche also für Liebhaber zur Auswahl stehen. Schelling in seiner früheren Periode hat die Stufenfolge: W. R. K., Weisse W. K. R., Hegel K. R. W. und Vischer R. K. W.

in der Illusion zu suchen ist, dass die Harmonie des Weltalls in der begrenzten Erscheinung verwirklicht sei, so ist es freilich erst Sache des Menschen, diesen Irrthum, und mit ihm das Schöne, in die Natur hineinzuschauen, so hat Vischer Recht zu behaupten, dass die Natur die Schönheit gar nicht wolle, nicht auf sie abziele (§ 379); wenn hingegen die objektiv-reale Erscheinung im Hegel'schen Sinne das Gebilde der Idee ist, und die von ihr hervorgerufene subjektive Erscheinung diese Idee durchscheinen lässt, so kann die Natur gar nicht umhin, in ihrem Process überall das Schöne zu setzen, d. h. zunächst die Bedingungen, durch welche mittelbar mit teleologischer Nothwendigkeit auch das Schöne für's Bewusstsein mitgesetzt ist, gleichviel ob diese teleologische Produktion des Schönen Hauptzweck des Naturprocesses oder nur ein sekundärer Nebenzweck desselben ist. Dass wir ebenso wohl Schönheit wie Hässlichkeit in die Natur durch leihweise Uebertragung menschlicher Beziehungen hineinlegen, ist gewiss richtig; diese hineingelegte Schönheit müsste aber eben gesondert werden von der formalen Schönheit einerseits und der aus der Versinnlichung der immanenten Naturzwecke oder Naturideen entspringenden inhaltlichen Schönheit andrerseits, welche beide wir nicht hineinlegen, sondern nur herauslesen. Auch bei der Stellungnahme zur Naturschönheit zeigt sich die rückwärts blickende Hinneigung Vischer's zum abstrakten Idealismus, insofern es dem letzteren wesentlich ist, die Naturschönheit als solche nicht gelten zu lassen (vgl. das oben S. 68 Z. 14—26 über Solger Gesagte).

In Bezug auf die geschichtlichen Entwickelungsstufen des Ideals folgt Vischer dem Vorgang Weisse's nach, d. h. er erkennt das Moderne als die höchste Stufe an, zu welcher sich das Antike und Mittelalterliche nur als Vorstufen verhalten. Ebenso verlangt er mit Weisse für dieses höchste oder absolute Ideal die Reinheit von der Vermischung mit den Phantasiewelten des religiösen Glaubens, wie solche dem antiken und mittelalterlichen Ideal eigenthümlich ist; er fordert, dass die „zweite Stoffwelt“ der gläubigen Volksphantasie erst von der ästhetischen Phantasie des Künstlers zu ästhetischem Schein herabgesetzt werden muss, um ästhetisch verwendbar zu sein (§ 417). Die Dreitheilung selbst hat er als zweifellos richtig stehen lassen, da der Uebergang zu einer Viertheilung (symbolisch, klassisch, mittelalterlich, modern) oder Zweitheilung (antik und modern, mit den Vorstufen des Orientalischen und Mittelalterlichen) oder Fünftheilung (orientalisch, klassisch, mittelalterlich, Renaissance, modern) als Verstoss gegen die triadische dialektische Schablone für ihn gar nicht in Betracht kommen konnte. Die Bedeutung, welche das Hässliche schon im Weisse'schen System erlangt hatte, vermag er ebenso wenig zu würdigen, als er überhaupt für die spekulativen Tiefen der ästhetischen Principienlehre Weisse's und Hegel's und die Differenz beider ein Verständniss bekundet.

Nach alle dem wird man Vischer den Ruhm eines originellen Aesthetikers nicht zugestehen können. Seine vielgerühmte Tiefe ist nur scheinbar, und dieser Schein entspringt bloss aus der trüben Dunkelheit und aufgestelzten Gewichtigkeit seiner Darstellung, hinter

welcher sich die Verständnisslosigkeit für die spekulative Tiefe Hegel's verbirgt. Die Bedeutung, welche sein Werk beim Erscheinen hatte, hat es dadurch verloren, dass es in jeder Hinsicht von besseren Werken überholt worden ist, für den grundlegenden Theil der Aesthetik namentlich durch Zeising; der einzige Umstand, welcher ihm auch heute noch einige Beachtung sichert, ist der, dass keiner der neueren Aesthetiker ausser Carriere die Künste einer eingehenden Betrachtung unterworfen hat, so dass der auf diesem Felde Belehrung Suchende noch meist nach Vischer greift. Aber auch auf diesem Felde ist es nöthig, bei der Lekture kritisch auf seiner Hut zu sein gegen allerlei Absonderlichkeiten und gesuchte Geistreichigkeiten Vischer's, während man den zweiten Band der Carriere'schen Aesthetik viel vertrauensvoller zum Führer wählen darf. Was bei Vischer nach Abzug seiner eingestandenen und uneingestandenen Fehler übrig bleibt, sind neben dem trivialen Lehrstoff aus der Technik der Künste eine Anzahl mehr oder minder geistvoller Bemerkungen, zu deren Produktion man nicht eben ein Aesthetiker und am allerwenigsten ein philosophischer Aesthetiker zu sein braucht.

g. Zeising.

Zeising hat das Unglück gehabt, ein Werk über den goldnen Schnitt zu schreiben und sein Leben lang in seinen populären Kundgebungen den goldnen Schnitt als Steckenpferd zu reiten; dadurch ist sein Name so zu sagen mit dem goldnen Schnitt verwachsen und die meisten Leute sind sehr erstaunt, wenn man ihnen sagt, dass Zeising ausserdem einer der bedeutendsten Aesthetiker der Hegel'schen Schule war und unter dem Titel „Aesthetische Forschungen“ (1855) ein System der Aesthetik veröffentlicht hat, das an systematischer Geschlossenheit, formaler architektonischer Durchbildung, stilistischer Abrundung und spekulativer Durcharbeitung der Probleme alle seine Vorgänger überbietet und von keinem seiner Nachfolger übertroffen wird. Leider steht die spekulative Produktionskraft Zeising's nicht auf gleicher Höhe mit seiner kritischen Penetration der Spekulationen Andrer, und darum bleiben die Ergebnisse seines Systematisirungsdranges in mancher Hinsicht unfruchtbar; aber immer bleiben seine Gruppirungen, Antithesen und Kombinationen geistvoll und anregend, auch wo sie nur zur Ausfüllung der einmal gewählten Schablone künstlich erzwungen scheinen. Seine Ausdrucksweise hält sich gleich fern von dialektischer Geschraubtheit, Härte und Dunkelheit wie von pathetischem Schwulst und schönrednerischer Phraseologie und steht darin unter allen Vorgängern Deutinger am nächsten; da aber Zeising dabei viel tiefer in die spekulativen Schwierigkeiten der Probleme untertaucht als Deutinger, so ist er diesem auch stilistisch überlegen, und wenn sein Buch trotz seines guten Stils nicht eben leicht zu lesen ist, so liegt das nur daran, dass er die tiefsten in der Sache selbst liegenden Schwierigkeiten geflissentlich aufsucht, anstatt sie gleich den oberflächlichen und darum leicht verständlichen Popularästhetikern zu umgehen. Die direkte Wirkung des Buches scheint

übrigens sehr gering gewesen zu sein, wenn auch grösser als diejenige der Trahndorff'schen Aesthetik und der Deutinger'schen Kunstlehre; dagegen ist seine indirekte Wirkung nicht zu unterschätzen, insofern es auf Köstlin und Carriere von beträchtlichem Einfluss gewesen ist und auch für Kirchmann und Fechner zu einer Quelle der Belehrung und Anregung geworden ist.

Zeising's allgemeine Stellung wird dadurch hinreichend gekennzeichnet, dass er Solger als den ersten schätzt, welcher aus der Schelling'schen Schönheitsidee in dialektisch-philosophischer Weise die Principien der Kunstwissenschaft abgeleitet hat (Aesth. Forsch. S. 23), dass er die Systeme der Aesthetik von Solger und Hegel als die werthvollsten der neueren Zeit betrachtet (465), und dass er Vischer's Aesthetik als die letzte vollsaftige Frucht sämmtlicher ihm vorangegangenen Spekulationen rühmt (Vorwort S. VI). Praktisch ist Hegel von dem grössten Einfluss auf ihn gewesen und mit diesem beschäftigt sich Zeising auch bei weitem am häufigsten. Er versteht ihn entschieden besser, als Vischer ihn verstanden hatte, aber in manchen Beziehungen thut er ihm doch noch Unrecht, und glaubt sich von ihm zu unterscheiden, wo er thatsächlich ganz dasselbe meint. Er hat aber ganz Recht in seinen drei Haupteinwendungen, 1) dass Hegel's dialektische Ableitung des Schönen nicht genügt, 2) dass Hegel's Bestimmungen über das Verhältniss des Schönen zum Wahren und Guten, zur Natur u. s. w. vielfach korrekturbedürftig sind, und 3) dass die Hegel'sche Aesthetik in Betreff der objektiven Elemente oder Qualitäten des Schönen, in Betreff seiner Besonderungen oder Modifikationen und endlich in Betreff seiner Manifestationen oder Erscheinungsformen unzulänglich und lückenhaft ist und dringend der Ergänzung bedarf (28). Ebenso hat er darin Recht, dass die von den ihm vorangegangenen Hegelianern versuchten Ergänzungen an noch gar vielen Mängeln und Widersprüchen leiden, die überwunden werden müssen (S. VI).

Trotz alledem ist sein principieller Standpunkt mit dem konkretidealistischen Hegel's identisch, und er sucht nur diesen Standpunkt genauer zu präcisiren und vollständiger durchzuführen. Dabei begegnet es ihm dann allerdings, dass er selbst in die schillernde Zweideutigkeit der Idee als eines absoluten Prius und subjektiven Posterius der Erscheinung, die er mit Unrecht bei Hegel tadelt (39), hineingeräth, dass er z. B. die Idee als dreiheitliche Idee des Guten, Schönen und Wahren sich entfalten lässt (74, 76—79) und die Idee des Schönen als ein in unserm bewussten Geiste existirendes Urbild (47, 75), d. h. als den Inbegriff aller fertig und vorräthig im bewussten Geiste liegenden Typen der Erscheinungswelt (158) behandelt. Solche Anklänge an den abstrakten Idealismus Solger's und Weisse's sind zwar störend und legen Zeugniss davon ab, dass es auch bei Zeising noch an dem vollen Bewusstsein der Grösse des Gegensatzes zwischen konkretem und abstraktem Idealismus fehlt; aber sie bleiben doch mehr Fehler der Ausdrucksweise und werden principiell dadurch überwunden, dass er nur darum in der Idee des Schönen das Schöne schlechthin sieht, weil nur in ihr die Identität von Schöndenken und Schön-

sein erreicht ist (75), oder mit andern Worten: dass er auch innerhalb des Individualgeistes die Idee nicht als ein an ihren Producenten gefesseltes Produkt, sondern als die allgemeine geistige Urpotenz betrachtet, aus welcher der individuelle Geist selbst seinen Ursprung und seine Nahrung empfängt (66).

Was ihn zu jener seitlichen Abschweifung, zu jenem partiellen Rückfall in den durch Hegel überwundenen abstrakten Idealismus veranlasst hat, giebt er deutlich genug zu verstehen. Es ist die Furcht, dass alles (auch das Hässlichste) und nichts mehr schön sein würde, wenn man unter derjenigen immanenten Idee, mit welcher das Reale übereinstimmen müsse, das ideale Gestaltungsprincip desselben (wie es nach theistischer Ausdrucksweise „dem Schöpfer vorschwebt") verstehen wollte (82). Das Hässliche sei unter dieser Voraussetzung schön, weil sich ein Gestaltungsprincip denken lasse, dem es entspreche, das Schöne sei unter derselben nicht mehr schön, weil es in der Realität seines Daseins mancherlei an sich trage, was mit dem ihm immanenten Gestaltungsprincip nichts zu schaffen habe (82). Diese Einwendungen sind offenbar unrichtig und schlecht begründet. Einerseits kommt es ja nicht darauf an, ob sich mit unwahrem subjektivem Einbildungsdenken ein Gestaltungsprincip denken lässt, dem das Hässliche entspreche, sondern ob es dem ihm wirklich und wahrhaft immanenten Gestaltungsprincip entspreche, und sofern letzteres der Fall ist, ist ja thatsächlich auch das Hässliche schön in einem höheren Sinne. Andrerseits sind die Beispiele Zeising's von der dem Gestaltungsprincip nicht entsprechenden Realität des Schönen ausschliesslich von dem Material des Kunstschönen entlehnt (Kalk, Lehm, Mörtel, Leinwand, Schafdärme u. s. w.), welches eben nur der äusserliche Träger des ästhetischen Scheins ist, auf den es allein ankommt und der unter Abstraktion von dem ihn tragenden oder erzeugenden Material vom geniessenden Bewusstsein aufgefasst werden muss; es ist also nur der Doppelsinn des Wortes Realität (als Scheinhaftigkeit und als Materialität), durch den sich Zeising hier hat irre führen lassen.

Trotz dieser falschen Begründung hat er mit seinen Bedenken etwas Richtiges im Sinne, nämlich die Frage, wie denn überhaupt die Hässlichkeit oder auch nur ein verschiedener Grad von Schönheit möglich wäre, wenn die Konformität mit dem immanenten Gestaltungsprincip, die allem und jedem zukommt, zur Begründung der Schönheit ausreichte. Diese Frage erledigt sich dadurch, dass es in der Kunst kein unaufgehobenes Hässliches mehr giebt, da ein solches vielmehr als unkünstlerisch aus dem Gebiete der Kunst herausfallen würde, dass in der Natur alle partielle Hässlichkeit im Universum aufgehoben sein würde, sofern in diesem eine Anschaubarkeit der Harmonie von Idee und Erscheinung möglich wäre, dass aber im Einzelnen überall eine Kreuzung verschiedener Stufen und Besonderungen der Idee stattfindet, deren Ergebniss Kompromisse mit grösserer oder geringerer Beeinträchtigung der einzelnen Partialideen sind. Ein natürliches Individuum ist um so hässlicher, je mehr Einbussen das ihm immanente Gestaltungsprincip bei seiner Verwirklichung im Kampf ums

Dasein der Atome, Zellen und Individuen durch andre Partialideen erlitten hat, um so schöner, je siegreicher es aus diesem Kampfe hervorgegangen ist. Der Grad der Schönheit sowohl beim Naturschönen wie beim Kunstschönen ist ferner um so höher, je höher die Stufe der in ihm erscheinenden Idee ist, und je mikrokosmischer diese die absolute Idee widerspiegelt.

Da es Zeising keineswegs an dem Begriff des Mikrokosmos und dem Verständniss für dessen Bedeutung fehlt, so hätte er durch den Gedanken an die innere Gliederung der absoluten konkreten Idee zu einem System von mikrokosmischen Partialideen die ihm vorschwebende Schwierigkeit leicht lösen können, wofern er nur erst zu einer richtigen und genauen Fassung seines Bedenkens gelangt wäre. Jedenfalls lag in diesem Bedenken kein Grund, das dem Makrokosmos immanente ideale Gestaltungsprincip oder die absolute konkrete Idee von Neuem zu den Abstraktionen des Wahren, Schönen und Guten einzuschränken, welche, wie Zeising selbst einsieht, nur abstrakte Qualitäten an der erscheinenden Wirklichkeit und dem in ihr sich offenbarenden Gestaltungsprincip sind (79), aber eben darum auch nicht mehr, wie Zeising glaubt (78), selber Substanz und Subjekt der erscheinenden Wirklichkeit sein können. Mögen immerhin das Wahre, Schöne und Gute als „subjektive setzende Urformen der Welt“ zu denken sein (78), so macht doch grade Zeising es mit Nachdruck gegen Hegel geltend, dass nichts Subjektives ausserhalb des Geistes zu denken sei (71); sie können also nicht selbst Substanz und Subjekt sein, sondern nur als Qualitäten der die Welt setzenden geistigen Substanz anhaften (79), aber auch nicht in dem Sinne, als ob der absolute Geist an sich wahr, schön und gut wäre oder gleich uns subjektiv das Wahre, Schöne und Gute, oder gar die abstrakten Ideen des Wahren, Schönen und Guten vorstellte und realisiren wollte, sondern nur in dem Sinne, dass es in seinem Wesen liegt, sich als zu realisirende absolute Idee so zu entfalten, dass dabei für die bewussten Individualgeister hintennach auch Wahrheit, Schönheit und Gutheit herauskommt.

Die Form, in welcher Zeising zu seinen Resultaten gelangt, ist eine Art dialektischer Entwickelung, welche er aber ebensosehr von der Hegel'schen wie von der Schelling'schen unterschieden glaubt. Dabei befindet er sich aber der Hauptsache nach im Irrthum. Die Kategorien seines dialektischen Dreischritts sind die unmittelbare, Indifferenz, die Differenz und die vermittelte Identität (30, 31, 56)- oder mit andern Worten: das thetische Sein schlechthin (oder unters schiedslose Fürsichsein), das antithetische Sein für Andres (oder das in sich geschiedene und besonderte Sein als Erscheinung) und da synthetische, aus dem Besonderen zum Allgemeinen zurückkehrende Sein (54). Auf der ersten Stufe sind Subjekt und Objekt in unmittelbarer, ungeschiedener Einheit, auf der zweiten Stufe im Gegensatz, auf der dritten in der durch die Ueberwindung des Gegensatzes vermittelten Einheit gesetzt (30, 56). Nun sind aber Indifferenz, Differenz und Identität grade die Kategorien der Schelling'schen Dialektik, wie sie von Deutinger auch in der Aesthetik durchgeführt ist, und Zeising

missversteht Schelling gänzlich, wenn er die Identität Schelling's als eine absolute, der Entwickelung unfähige bezeichnet (30). Ebensosehr missversteht er Hegel, wenn er dessen Ansichsein, Anderssein und Fürsichsein (oder Wiederzusichkommen) anders gemeint glaubt, als sie auch bei ihm gemeint sind.

Dass die antithetische Stufe bei beiden das Sein für Andres, die synthetische bei beiden das Sein für das Absolute ist, geht aus dem Wortlaut Zeising's hervor (56, 58), und es liegt doch nicht so fern, die zweite Stufe, in welcher Subjekt und Objekt in Gegensatz stehen und das Sein ein Sein für Anderes oder Erscheinung ist, *a potiori* als die objektive zu bezeichnen. Bedenklicher ist es allerdings, dass Hegel sich dadurch hat verleiten lassen, die erste Stufe, im Gegensatz zur zweiten, objektiven, die subjektive zu nennen, da in der That nach unserm heutigen Sprachgefühl die Subjektivität erst mit dem Gegensatz gegen das in Opposition gerathene Objekt beginnt; aber diesen terminologischen Missgriff hätte grade Zeising nicht so sehr zu betonen brauchen, wie er es thut (71), da er doch selbst die Idee jenseits und vor aller Entäusserung zur Erscheinung ebenso wie Hegel als Substanz und Subjekt, ja sogar als die subjektiven setzenden Urformen der Welt bezeichnet (78). Es streitet eben hier die Bedeutung von Subjekt als unbewusster Träger und Producent der Funktionen im Allgemeinen mit der Bedeutung von Subjekt als Träger der ganz speciellen Funktion des Selbstbewusstseins; nur die erstere Bedeutung hat Hegel im Sinne gehabt, wenn er die erste, allgemeine, thetische Stufe der unmittelbaren Indifferenz als die Sphäre der Subjektivität bezeichnet, während Zeising ihm die letztere Bedeutung unterschiebt. Deutinger nennt grade umgekehrt die erste allgemeine Stufe die objektive, die zweite, dem Gegensatz zwischen Erscheinungsobjekt und Bewusstsein verfallene, die subjektive, und diese Bezeichnungen schliessen sich allerdings besser der Zeising'schen Gliederung der Welt in Makrokosmos, Mikrokosmos und Weltgeschichte an, ohne dass aus alledem etwas weiteres folgte als die Unbrauchbarkeit dieser schillernden und irreleitenden Ausdrücke wie subjektiv und objektiv für die Zwecke der Aesthetik. Soweit also der Glaube Zeising's an seine Originalität sich auf den Glauben an die Originalität seiner Art des Deducirens, d. h. seiner Dialektik, stützt (74), muss derselbe als irrthümlich zurückgewiesen werden; übrigens bleibt genug Originalität in der Anwendung und den gewonnenen Ergebnissen übrig, wenn man auch nur einem Theil seiner originellen Aufstellungen beipflichten kann.

Zeising beginnt sein Werk mit der Erklärung, dass das Schöne das sich offenbarende Mysterium der auf die Erde herabgestiegenen Gottheit sei (S. 1), aber er meint diess keineswegs im theosophischen Sinne. „Das Schöne hat mit allem Andern das gemein, dass es in Gott den letzten Grund seiner Existenz, die Wurzel seines Daseins hat; aber diejenigen Qualitäten, wodurch es sich von allem Andern unterscheidet und ein eigenthümliches wird, verdankt es der Gottheit nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, d. h. dem Umstande, dass es ein weltliches, und als solches eine Form der Gotterscheinung ist. Das Schöne steht daher zu der Welt in einem näheren Verhält-

nisse als zu Gott als solchem, und die Frommen, welche den Genuss des Schönen als einen weltlichen betrachten, haben hierin mehr Recht, als die Philosophen, welche in dem Schönen ein unmittelbar Göttliches sehen; ihr Irrthum besteht nur darin, dass sie in der Welt selbst bloss einen Abfall von Gott, nicht die Gotterscheinung selbst zu erkennen vermögen. Das Schöne ist ein göttliches, aber nur dadurch, dass es ein weltliches ist. Bestimmen wir es daher als ein weltliches, so bezeichnen wir es damit zugleich als ein göttliches, weil die Welt selbst eine Form der Gottheit, Gott nach seiner Erscheinung, ist; wer es aber als ein unmittelbar göttliches bestimmt, überspringt die eigenthümlichste Bedingung und nächste Unterlage seines Wesens, nämlich seine antithetische erscheinungsmässige Natur, und vertieft sich dafür ohne Weiteres in die schlechthin allgemeine Substanz und Voraussetzung alles und jedes Seienden" (60). Während in den in der Religion sich geltend machenden Erscheinungen alles nur aus, durch und für Gott existirend gedacht wird, machen die der Kunst angehörigen Erscheinungen sich grade als Erscheinungen geltend (60). Der Durchgang durch das Reale ist also dem Idealen im Schönen kein unwesentliches, sondern ein nothwendiges Moment; „ja es ist im Schönen und für das Schöne von solcher Bedeutung, dass die rein geistig, d. h. in einem blossen Phantasiebild sich anschauende Idee nicht eher Ruhe gewinnt, als bis sie das geistige Bild dieser Anschauung in irgend ein Reales versenkt und endlich wieder aus ihm herausgearbeitet hat" (83). Wie nur die ideale Erscheinung als schön erkannt wird, so kann nur die erscheinende Idee als schön empfunden werden; d. h. Idee und Erscheinung sind dem Schönen gleich wesentlich (3—4).

Was Erscheinung ist, darüber verständigt man sich leichter; aber was ist die Idee? Zeising ertheilt hierauf folgende Antwort. Die Idee ist der Geist nach der Kategorie des reinen Seins gedacht (65); d. h. der Geist als Denken schlechthin, oder als das allgemeine Urdenken, in welchem Subjekt und Objekt noch nicht geschieden sind (64). Mit andern Worten: die absolute Idee ist die (unbewusste) Denk- oder Vorstellungs-Funktion des absoluten Geistes, was Zeising so ausdrückt, dass sie in ungetheilter Fülle unmittelbar aus dem Selbstbewusstsein Gottes quillt, offenbar aus einem absoluten Selbstbewusstsein, das als solches eben keines mehr ist. Die Idee ist das Urdenken vor seiner Zersplitterung in einzelne denkende Subjekte, aus welchem sämmtliche Gedanken der einzelnen Denker hervorgehen, das Urdenken vor der wirklichen Entlassung des Denkobjekts zur selbstständigen Erscheinung, welches vielmehr das Objekt noch als Ingrediens seiner selbst und als ein vom Subjekt noch ungeschiedenes in sich trägt (64). Trotzdem sollen in diesem Urdenken Subjekt und Objekt nicht mehr schlechthin Eines sein, sondern das Objekt bereits als ein unterscheidbares Moment seiner Subjektivität, die Subjektivität aber als sein eigentliches Wesen gedacht werden (64). Diese Behauptung steht entweder im unlösbaren Widerspruch zu der vorhergehenden, oder Zeising braucht hier Subjekt nicht in dem Sinne von Bewusstseinssubjekt, sondern in demjenigen von unbewusstem Träger und Pro-

ducenten der absoluten Denkfunktion, also in dem Sinne, den er bei Hegel getadelt hat. So ist denn die Idee der nicht individuelle, sondern universelle (66), allgemeine, unendliche, einfache (? — soll wohl heissen einheitliche), raum- und zeitlose (seiner Existenz nach — ja, seinem Inhalt nach — nein), totale Weltgeist, oder der weltschaffende, weltgestaltende und weltdurchdringende Gottesgeist (64—65), und fällt so ihrem Wesen nach mit dem „substantiellen Gott" (59) oder „Gott als solchem", d. h. dem weder in noch ausser der Welt, sondern rein in sich (vor der Welt) existirenden Gott zusammen, von welchem alle dieselben Aussagen gemacht werden (58). Nun ist aber klar, dass der absolute Geist nicht ohne eine Beziehung auf die Welt als Weltgeist oder Gott bezeichnet werden kann, ganz abgesehen davon, dass er eigentlich nur als Objekt des religiösen Bewusstseins der Geschöpfe, und in keiner andern Beziehung „Gott" genannt werden kann. Deshalb ist es richtiger, in der Aesthetik bei dem Ausdruck Idee und Idealität stehen zu bleiben, und den Gott und seine Göttlichkeit auf die Religionsphilosophie zu beschränken.

Als allumfassender Universalgeist ist aber die Idee auch zweitens „die allgemeine geistige Urpotenz, aus welcher der individuelle Geist selbst seinen Ursprung und seine Nahrung empfängt", die begeisternde inspirirende Macht, welcher der individuelle Geist gleichsam nur als Gefäss oder Werkzeug dient (66). Durch diese ihre Immanenz in den individuellen Geistern treibt sie drittens die letzteren an, sich über die natürliche Beschränktheit zu erheben, zu ihr, der Idee, zurückzukehren und ihr das Natürliche zu unterwerfen, und wird so zum Ziel der Redintegration, der idealen Wiedergeburt des Geistes oder seiner Wiedervereinigung mit sich selbst (70). Die Idee ist also erstens der Urquell, aus dem alles (Dasein und) Einzeldenken ausfliesst, zweitens (als ihm immanente) das Medium, durch welches es hindurchfliesst, und drittens das Ziel, in welches es zurückfliesst (70). Trotzdem ist die Idee nicht das Absolute, sondern nur dessen ideale Seite, zu der noch eine reale Seite hinzutreten muss, um das absolute Sein zu vervollständigen (66); insoweit erkennt Zeising den metaphysischen Grundmangel des Hegelianismus richtig, aber er sucht die reale Ergänzung an unrechter Stelle, wenn er sie durch den dialektischen Process des dreieinigen Seins entwickeln und nicht als koordinirtes, sondern nur als subordinirtes Moment des Idealprincips gelten lassen will (66). Er bleibt dabei ganz auf Hegel'scher Grundlage stehen und will nur die Art und Weise der Entwickelung des subordinirten Realen aus dem Idealen besser machen, womit nichts geholfen ist.

Nach der Seite der Idee ist also das Schöne nicht bloss ein rein geistiges, sondern auch ein idealgeistiges, welches der Redintegration (nach Hegel dem Wiederzusichkommen) des Geistes, oder dem Zusammenschluss der dem subjektiven Geiste immanenten Idee mit der der realen Erscheinung immanenten Idee angehört. Hieraus folgt, dass streng genommen das Schöne in dem einseitigen realen Dasein der Aussenwelt oder der objektiv-realen Erscheinungswelt gar nicht existirt. Zeising leugnet das Naturschöne nicht in dem Sinne, als ob die Natur nur misslungene Versuche oder verfehlte Anläufe zu einem

Schönen niederer Stufe enthielte, sondern er giebt zu, dass sie die zum Schönen erforderlichen Bedingungen unter Umständen ebenso vollkommen und deutlich wie ein Kunstprodukt enthalten kann; er behauptet nur, dass es erst der anschauende Geist sei, welcher diese Eigenschaften als „schön“ zusammenfasst (62—63). Zeising ist auf der andern Seite ebenso fern davon, dieses Zustandekommen der Schönheit der Erscheinung erst in dem sie auffassenden Geiste als ein subjektives Hineintragen der Schönheit in die Objekte nach mitgebrachten subjektiven Gefühlsmaassstäben anzusehen; er betont vielmehr nachdrücklich die Unentbehrlichkeit des Realen, welches durch die in ihm vereinigten Eigenschaften und Bedingungen das anschauende Subjekt erst dazu nöthigt, das eine Objekt schön zu finden, das andre nicht (82—83). Das aktuelle Schöne liegt eben erst in der subjektiven Erscheinung, deren Beschaffenheit allerdings von derjenigen der objektiven Erscheinung, d. h. des das wahrnehmende Subjekt afficirenden realen Dinges abhängt; sofern man also die objektiv-reale Erscheinung schön nennt, so braucht man das Wort in einem weiteren laxeren Sinne zur Bezeichnung der transsubjektiven Ursache des subjektiven Schönfindens. Diess gilt aber, was Zeising zu übersehen scheint, genau in demselben Sinne für reale Kunstwerke wie für Naturprodukte; der Unterschied bei beiden ist nur der, dass erstere uns als der objektiv-reale Niederschlag eines aktuell vorempfundenen Schönen im schaffenden Künstlergeist, letztere als unbewusst und unwillkürlich die sie durchdringende und gestaltende Idee abspiegelnde Erscheinungen entgegentreten.

Es ist daher eine bedenkliche Ausdrucksweise, wenn Zeising sagt, dass man das Schöne in Natur und Geschichte nicht als ein Moment der Natur, sondern, im Gegensatz zu dem vom Menschengeist erzeugten Kunstschönen, richtiger als das Schöne des Universalgeistes bezeichnen sollte (63); denn es kann hierdurch das Missverständniss hervorgerufen werden, als ob das Schöne zwar noch nicht eigentlich in der Immanenz der Idee in der objektiv-realen Naturerscheinung, wohl aber schon in der an sich seienden Idee vor ihrer objektiv-phänomenalen Realisation gegeben sei. Zeising vergisst hierbei seine oben gegebene konkret-idealistische Erklärung, dass das Göttliche niemals als solches, sondern nur als Weltliches schön sein könne (60), und neigt hier zu dem Rückfall in die abstrakt idealistische Ansicht, als ob die wahre und höchste Schönheit in Gott als solchem, abgesehen von seiner Erscheinung, also in der reinen abstrakt für sich seienden Idee zu suchen wäre. In Wahrheit liegt die erste Stufe der an sich seienden Idee im absoluten Geist dem aktuell Schönen noch weit ferner als die zweite Stufe der in die Natur versenkten Idee; denn das aktuell Schöne tritt erst auf der dritten Stufe, nämlich der durch den subjektiven Geist vollzogenen Wiederheraushebung und Wiedererkennung der Idee aus ihrer Naturversenkung, ein, und dieser liegt die zweite Stufe offenbar näher als die erste. Im Schaffen des Künstlergeistes ist es bereits die dritte Stufe der in der Phantasieanschauung mit sich zusammengeschlossenen Idee, welche zur äusseren Verwirklichung durch das Kunstwerk gelangt; im Schaffen des Weltgeistes aber kann

von dieser dritten Stufe, welche eben den Durchgang durch die zweite voraussetzt, schlechterdings noch nicht die Rede sein. Deshalb kann ich auch die Schlussfolgerung Zeising's nicht richtig finden, dass die Lehre vom Naturschönen ausschliesslich in die Phänomenologie des Geistes oder Psychologie des Schönen falle (76); vielmehr handelt es sich in der Lehre vom Naturschönen, wie oben gezeigt, um die Untersuchung des Grades, in welchem die verschiedenen Stufen der Idee in ihrer Erscheinung mikrokosmische Bedeutung beanspruchen dürfen, und des Maasses, in welchem es den mikrokosmischen Individualideen gelungen ist, im siegreichen Kampfe mit hemmenden Faktoren ihre ideale Wesenheit zur reinen, ungetrübten Objektivation zu bringen.

„Schön im vollen Sinne des Wortes kann nur das Absolute selbst in der Form des Scheinens, d. i. die Welt genannt werden"; . . . „wie aber Gott nicht als solcher, sondern nur innerhalb des Denkens die Wahrheit, so ist auch die Welt nicht in ihrer Unmittelbarkeit, sondern nur innerhalb des Geistes die Schönheit" (88—89). „Streng-genommen ist also das Schöne nicht die Welt selbst, sondern die Identifikation Gottes als Objekts mit dem denkenden Subjekt als seinem Korrelat, d. h. die Anschauung oder das Bild der Welt im Geiste" (89). „Das Schöne in seiner Totalität ist die Welt, sofern sie sich als objektive Welt oder Natur in der subjektiven Welt oder dem Geiste abspiegelt und zur Idee verklärt" (60). Wo uns irgend eine Erscheinung als solche, d. i. von Seiten ihrer realen Substanzialität zu afficiren scheint, liegt eine Täuschung vor; denn eigentlich berührt uns nur die besondere Kombination und Konkretion ihrer verschiedenen Qualitäten, durch welche sie ausdrucksvoll und charakteristisch wird (158—159). „Die Schönheit der realen Dinge ist eigentlich die als ideal erkannte Qualität des Realen, oder die Idealität der aus den realen Objekten in das geistige Subjekt überströmenden und von diesem zur Einheit zusammengefassten Qualitäten" (84). Die Einheit des Idealen und Realen, in welcher das aktuelle Schöne besteht, ist keine unmittelbare, im Objekt selbst sich vollziehende, ebenso wenig wie es eine willkürliche Ueberstülpung einer subjektiven Idee über ein beliebiges Reales ist (82), sondern es ist die Vereinigung eines subjektiv Idealen mit einem objektiv Idealen durch die Vermittelung eines objektiv Realen (83). Das Reale muss so beschaffen sein, dass es als charakteristischer Ausdruck das ihm immanente Ideale dem auffassenden Subjekte darbietet, sonst kann dieses das Ideale nicht in ihm wiedererkennen; das Subjekt muss aber auch so ideal veranlagt sein, so von der Idee durchwohnt sein, dass es das Ideale im Objekt als das ihr Verwandte erkennt und in Empfang nimmt, sonst hilft dem Objekt sein Herauskehren des Idealen nichts. Das Ideale, das sich „in ein ihm fremdes Gebiet hineinbegeben hatte, nun aber aus diesem wieder in seine Heimath zurückkehrt" wird „hier als ein Geist, der nun auch weiss, wie's draussen aussieht und wie's in der Fremde hergeht, doppelt willkommen geheissen und selbst dann mit einem Festschmause empfangen, wenn er etwa — wie es einerseits im Tragischen, andrerseits im Komischen der Fall ist — im Zustande

eines verlorenen Sohnes oder als lächerlicher Peter in der Fremde wieder heimkehren sollte" (83).

Zeising ist sich bewusst, hiermit erst die genauere Ausführung der gelegentlichen Aeusserungen Vischer's geliefert zu haben, dass das Schöne „die sich selbst erscheinende oder sich selbst anschauende Idee" oder auch „der durch die Mitte des angeschauten Bildes sich mit sich selbst zusammenschliessende Geist" sei (83). Und in der That ist das idealistische Princip Hegel's hierdurch ein bedeutendes Stück gefördert, nämlich bis zu dem Punkte, wo es sich unmittelbar mit dem Höhepunkt der Trahndorff'schen Aesthetik, d. h. mit dem „Leben der sich selbst erfassenden Liebe" berührt. Hätte Zeising diese Lehre Trahndorff's gekannt, so würde er schwerlich unterlassen haben, sie seinem System an dieser Stelle einzuverleiben. Es ist nicht ersichtlich, was die Idee davon hat, sich selbst zu erscheinen, oder sich selbst anzuschauen, oder sich mit sich selbst durch die Mitte des angeschauten Bildes zusammenzuschliessen. Es kann ihr ja ganz gleichgültig sein, ob sie die Identität von Subjekt und Objekt in Gestalt einer unmittelbaren Indifferenz beider oder in Gestalt einer vermittelten Wiederverschmelzung beider besitzt. Bloss um diesem dialektischen Schema Schelling's Genüge zu thun, wird sich die Idee schwerlich in solche Unbequemlichkeiten stürzen. Wenn hinter der Selbstentäusserung der Idee zur Realität gar nichts Nichtseinsollendes steckte (was allerdings nicht grade glücklich als „Abfall" bezeichnet wird), so wäre schlechterdings nicht abzusehen, wozu diese ganze Reflexion der Idee auf sich selbst, diese Selbstbespiegelung der Idee im Spiegel des erscheinenden Bildes gut sein könnte. So lange der ganze Process dieses Sichaufsichselbstbeziehens der Idee im kalten Gebiete der rein theoretischen Intellektualität verläuft, bleibt jedes Interesse an der Sache ausgeschlossen, selbst dasjenige der Eitelkeit, welche in dem Verlangen nach Selbstbespiegelung gesucht werden könnte.

Anders, wenn man hinter der Selbstentäusserung der Idee ein zu Grunde liegendes Nichtseinsollendes anerkennt; denn dann wird der ganze Zustand der weltlichen Realität und Individuation und der Entgegensetzung von Subjekt und Objekt im bewussten individuellen Geist zu einem eigentlich nichtseinsollenden, der nur als Mittel und Durchgangsstufe zu dem eigentlich sein sollenden Zustande der Identität eine Berechtigung hat. Dann muss im endlichen Geiste sowohl der gegebene nichtseinsollende Zustand, wie die Ahnung des erstrebten seinsollenden Zustands einen Gefühlsreflex auslösen, der sich als schmerzliche Trauer um die Verstossenheit und als Sehnsucht nach Wiedererlangung der verlorenen Einheit darstellt; dann muss die ästhetische Illusion von der momentanen Wiederherstellung der verlorenen Einheit die höchste und tiefste Sehnsucht des Herzens wenn auch nicht stillen, so doch beschwichtigen durch die tröstende Verheissung, dass das, was hier als ästhetische Illusion möglich ist, auch dereinst in Wahrheit sich verwirklichen werde. Wenn in dieser trostvollen Ahnung sich der individuelle Geist ganz in die ästhetische Illusion versenkt, so geniesst er die höchste Beseligung des Herzens und lebt das Leben der in der Illusion sich selbst erfassenden Liebe.

So lange hingegen diese Trahndorff'sche Ergänzung zu dem Hegel'schen kalten Intellektualismus fehlt, hat die Zeising'sche Durchführung des Wiederzusichkommens der Idee im ästhetischen Bewusstseinsakt auch nur einen geringen Werth, und ihre Bedeutung liegt nur darin, den Zusammenhang des konkreten Idealismus mit der metaphysischen Begründung des ästhetischen Gefühls verständlicher zu machen. Denn wenn doch vom Gefühl keine Rede ist, und alles mit intellektualistischer Kälte verläuft, so kann man sich auch mit der Betrachtung des Schönen von der rein objektiven Seite begnügen, d. h. bei dem objektiv Schönen als der Einheit des Idealen und Realen (Idee und Erscheinungsform) im Objekt begnügen. Dass es zum Zustandekommen eines schönen Eindrucks von diesem schönen Objekt ausserdem noch eines eindrucksfähigen Subjekts in eindrucksfähiger Stimmung bedarf, ist aus diesem Gesichtspunkt bloss eine triviale Selbstverständlichkeit, die keiner Erwähnung bedarf. So fasst Hegel die Sache auf, und er hat damit seinem einseitig intellektualistischen Standpunkt praktisch genug gethan; aber er würde sicherlich die Zeising'sche Ausführung als eine durchaus folgerichtige Konsequenz seines Standpunkts gebilligt haben. In der praktischen Durchführung der Aesthetik beschäftigt sich auch Zeising auf jedem einzelnen Punkte nur mit der Einheit des Idealen und Realen, oder der Idealität des Realen, oder der Realität als Idealität, ohne sich um das Vorhandensein eines eindrucksfähigen Subjekts zu kümmern. —

Zeising bemerkt sehr richtig, dass der Ausdruck „Realität“ leicht zu einem Missverständniss Anlass geben kann, insofern darunter die für den ästhetischen Eindruck gar nicht in Betracht kommende materielle Substanzialität verstanden werden kann. Er ersetzt deshalb den Ausdruck „Realität“, der für die Aesthetik nur die der Anschauung unmittelbar sich darbietenden Qualitäten des Realen umfasst, also mit „Sinnenschein“ zusammenfällt, durch „Scheinhaftigkeit“ (105). Dieser Ausdruck, der den Besitz des ästhetischen Scheins, oder das Haften desselben an dem gleichgültigen materiellen Substrat, in sehr glücklicher Weise bezeichnet, ist dem ästhetischen Sprachgebrauch durchaus nur zur Einbürgerung zu empfehlen. Desto dringender aber ist vor dem Ausdruck zu warnen, durch welchen Zeising ohne jeden Grund und Zweck das Wort „Idealität“ ersetzen will, nämlich „Vollkommenheit“ (104). Dass das Schöne ein konkretes Ineinander von Idealität und Scheinhaftigkeit, d. h. scheinhafte Idealität, oder ideale Scheinhaftigkeit ist, entspricht dem konkreten Idealismus; dieser Gedanke wird aber zur Unverständlichkeit entstellt, wenn man dafür das Ineinander von Vollkommenheit und Scheinhaftigkeit setzt (105—106), also die Schönheit definirt als die als Anschauung sich offenbarende Vollkommenheit (42).

Die Baumgarten'sche Aesthetik verstand unter Vollkommenheit die Uebereinstimmung der Dinge mit ihrem abstrakten Begriff, welche sich praktisch oft in der blossen Uebereinstimmung des Dinges mit seinem endlichen, relativen Nützlichkeitszweck erschöpfte (80); von diesem Begriff der Vollkommenheit will Zeising den seinigen durchaus unterscheiden. Er versteht unter Vollkommenheit: „Idealität, Geistig-

keit, Weltlichkeit, Göttlichkeit in einer Eigenschaft vereinigt, d. h. Göttlichkeit sofern sie sich durch die Welt innerhalb des Geistes als Idee offenbart", also nicht die Idealität oder Göttlichkeit schlechthin, sondern insofern sie sich in der Scheinhaftigkeit der weltlichen Realität dem subjektiven Geiste als idealer Gehalt der Erscheinung kundgiebt (80—81). Absolut vollkommen ist nur das allumfassende göttliche Sein; relativ vollkommen ist auch dasjenige, „bei welchem der Geist an kein Anderes, weder ausser ihm, noch in ihm, erinnert wird, woran er also weder etwas Fehlendes noch etwas Ueberflüssiges zu entdecken vermag" (80). Das relativ Vollkommene ist nur ein Abbild des Göttlichen im Endlichen (81), „eine das Urbild des Vollkommenen in sich wiederholende und abspiegelnde Emanation und Specifikation des Vollkommenen" (123); es hat seine Grade der Vollendung in dieser Abspiegelung (86), und die vollendete relative Vollkommenheit kann nur dem Kosmos zugeschrieben werden (88). Die Vollkommenheit ist diejenige Qualität, welche dem Wahren, Guten und Schönen gemeinsam ist und alle drei in sich einschliesst (80, 81).

Hiernach müsste das relativ Vollkommene, welches zugleich ein relativ Unvollkommenes ist, weniger schön sein als das absolut Vollkommene, das Abbild weniger schön als das Urbild; d. h. der Rückfall in den abstrakten Idealismus, der schon durch die Gliederung der Idee in die abstrakten Begriffe des Wahren, Schönen und Guten angebahnt war, wäre vollständig. Soll dem vorgebeugt werden durch die Erklärung, nicht die Göttlichkeit an sich, sondern in ihrer Erscheinung, sei die Vollkommenheit, so ist damit zugestanden, dass das absolute Sein als solches noch nicht das Vollkommene, weder ein absolut Vollkommenes noch ein relativ Vollkommenes sei; dann kann auch das vollendete Vollkommene im Gebiete der Erscheinung, d. h. die Welt nicht mehr ein relativ Vollkommenes sein, sondern sie allein ist das absolut Vollkommene. Kann die Vollkommenheit dadurch negativ bestimmt werden, dass die Erscheinung nichts Fehlendes und nichts Ueberflüssiges enthält, so liegt sie eben, positiv ausgedrückt, darin, dass sie der adäquate Ausdruck der in ihr sich manifestirenden Idee ist, dass sie die Uebereinstimmung der scheinhaften Realität mit ihrem idealen Gehalt darstellt. Dann fällt aber der Begriff der Vollkommenheit wieder mit dem Baumgarten'schen zusammen, der ganz dasselbe besagt und nur dabei von der irrthümlichen Voraussetzung ausgeht, dass der ideale Gehalt ein abstrakter Begriff sein könne und müsse; dann hört vor allen Dingen die Vollkommenheit auf, mit der Idealität oder dem Inhalt zusammenzufallen, sondern drückt nur noch eine harmonische Beziehung zwischen dem vorausgesetzten idealen Gehalt und seiner Erscheinungsform aus.

Soll die Vollkommenheit mit der Idealität identisch sein, so schleudert sie die Aesthetik in den abstrakten Idealismus zurück; soll sie die Harmonie von Inhalt und Erscheinungsform ausdrücken, so ist sie selbst das Ineinander von Idealität und Scheinhaftigkeit, so ist es falsch zu sagen, dass die Schönheit das Ineinander von Vollkommenheit und Scheinhaftigkeit sein solle. Das Schlimmste aber ist, beide einander ausschliessenden Möglichkeiten

durcheinanderzuwirren; diess grade thut Zeising, und fügt zur Vollendung der Konfusion später noch die dritte, abstrakt formalistische Definition der Vollkommenheit als Indifferenz der Identität und des Unterschiedes hinzu, um aus ihr die Vereinigung der Einheit und Mannichfaltigkeit im Schönen abzuleiten (120—121). Mit dieser Erklärung der Vollkommenheit als der Harmonie von Einheit und Mannichfaltigkeit greift Zeising noch hinter Baumgarten auf Wolf zurück, ohne jedoch diesen als Urheber der Definition zu nennen. Man kann sagen, dass dieser unglückselige Begriff der Vollkommenheit der wundeste Punkt in Zeising's System ist; überall, wo er auf denselben zu sprechen kommt, wird seine sonst klare Auseinandersetzung verworren, unverständlich und unfruchtbar. —

Wie wir oben sahen, fällt das Göttliche als solches in seinem Ansichsein oder die substantielle Idee vor ihrer Erscheinung noch nicht in's Gebiet des Schönen; erst ihre Erscheinung wird zum aktuell Schönen, wo sie von einem eindrucksfähigen Geiste aufgefasst wird. Um das objektiv Schöne zu bestimmen, müssen also die Manifestationen des Weltgeistes untersucht werden. Nun gliedert Zeising das Leben der Idee dreifaltig in Sein, Erscheinung und Werden, oder in Gott als solchen, als Welt und als Geschichte (57), oder in Gott als substantiellen, realen und aktuellen (59), was der Hegel'schen Gliederung (Ansichsein, Anderssein und Zusichkommen) entspricht. „Die Welt“ bedeutet bei ihm bald die ruhende reale Erscheinung im Gegensatz gegen ihren geschichtlichen Entwickelungsprocess, bald die Einheit des realen Daseins und aktuellen Geschehens. In beiden unterscheidet er ein subjektives und ein objektives Element, Geist und Natur, Innenwelt und Aussenwelt, (genauer: Bewusstsein und Dasein), aber so, dass in der Welt als ruhender Erscheinung dieser Gegensatz als ein unvermittelter, in der Naturgeschichte und Geistesgeschichte als ein sich ausgleichender sich darstellen soll (61, 69). Ausserdem unterscheidet er in der Welt als ruhender Erscheinung Makrokosmos und Mikrokosmos als Gegensätze der Manifestationsweise und sucht in der Geschichte oder in dem Process der sich zum Makrokosmos enthaltenden Mikrokosmen wiederum den Ausgleich beider (152).

Diese Unterscheidungen würden sich allenfalls verstehen lassen, wenn Zeising die Welt für eine geschaffene reale Substanz im theistischen Sinne ansähe; aber sie sind unhaltbar vom konkret monistischen Standpunkt aus, wo die Welt nur als stetige Setzung oder kontinuirliche Schöpfung des absoluten Geistes Existenz hat. Denn nun besteht ihre Realität nur in der Aktualität aller ihrer Glieder und würde in demselben Augenblick aufhören, wo diese Aktualität aufhörte; es ist demnach eine blosse Abstraktion, von der Welt als realer Erscheinung im Gegensatz zu ihrem steten Werden und Wandeln zu sprechen. Natur und Geist, Aussenwelt und Innenwelt sind ebenfalls nur abstrakte Gegensätze; wer, wie Zeising, einerseits die Seele schon als unmittelbare Verbindung von Geist und Natur (67), andrerseits die Naturgeschichte als vom Geiste durchwohnt und befruchtet ansieht (70), der kann auch nicht mehr daran denken, in irgend welcher ruhenden Erscheinung, die doch immer nur

Ergebniss ihrer voraufgehenden Naturgeschichte und Geistesgeschichte und zugleich Keim ihrer nachfolgenden ist, bloss Natur oder bloss Geist suchen zu wollen. Jedes Glied der Welt ist nur insofern Mikrokosmos, als es selbst aus Gliedern besteht und zu diesen ein ähnliches Verhältniss hat, wie der Makrokosmos zu den seinigen; der Makrokosmos steht also nur zu einem oder einigen seiner Glieder in Gegensatz, aber nicht zu ihrer Totalität, deren Einheit er grade ist. Der Process des Makrokosmos ist nichts als die Aktualität aller Mikrokosmen; beide fallen in ihrem Dasein wie in ihrer Geschichte zusammen. Es hat deshalb keinen Sinn, zu sagen, dass die Geschichte eines Individuums „die Idee eines sich zum Makrokosmos entfaltenden Mikrokosmos“ sei; Zeising hat dabei das Wiederzusichkommen des absoluten Geistes durch den geschichtlichen Lebens-Process des individuellen Geistes hindurch, das ihm offenbar vorschwebte, mit einem zum Makrokosmos-Werden des Mikrokosmos verwechselt, was ein ganz sinnloser Gedanke ist.

Noch weniger bewährt sich die Dreitheilung in Makrokosmos, Mikrokosmos und Geschichte, wenn wir zu der ästhetischen Bedeutung derselben für die Manifestationen der Idee übergehe. Wäre die Trennung der ruhenden Erscheinungswelt in Makrokosmos und Mikrokosmos unterblieben, so läge in dem Gegensatz der ruhenden Erscheinungswelt und der bewegten Geschichte doch wenigstens der Unterschied von Künsten der Ruhe und der Bewegung vorgezeichnet, wenn auch dabei zu beachten ist, dass die Künste der Ruhe nur dadurch Schönes bieten, dass sie die voraufgegangene und nachfolgende Bewegung aus dem ruhenden Moment erschliessen lassen, also ebenfalls, wenn auch nur indirekt Künste der Bewegung oder geschichtliche Künste sind. Aber das will Zeising gar nicht, da er den Unterschied von Künsten der Ruhe, Veränderung und Bewegung ganz unabhängig von dem Unterschied der makrokosmischen, mikrokosmischen und geschichtlichen Künste aufstellt und beide Eintheilungsprincipien keineswegs als sich deckende, sondern als sich kreuzende behandelt (108, 474—476). Nun liegt es aber auf der flachen Hand, dass der Makrokosmos nicht schön sein kann, weil er nicht angeschaut werden kann, dass die anschaubare Erdfläche mit der Himmelskuppel (264) nur einen mikrokosmischen Ausschnitt des Makrokosmos liefert und bloss als solcher doch erst eine höchst dürftige formale Schönheit zeigt. Was Zeising makrokosmische Schönheit nennt, beginnt erst da, wo die Landschaft ein einzelnes höchst begrenztes Stück der Erdoberfläche durch Vermittelung einer Reihe von immer weiteren und umfassenderen Typen zu einem mikrokosmischen Bilde des Makrokosmos erhebt, wenn z. B. die Aussicht vom Rigi als Typus der Schweizer Gebirgslandschaft, durch diese als Typus der Gebirgslandschaft überhaupt, und durch diese als Typus der Erdlandschaft schlechthin aufgefasst wird (157). Da wir aber hiermit immer noch weit abbleiben von der angeblichen Schönheit des Universums, so erhellt daraus, dass alle landschaftliche Schönheit, auch ganz abgesehen von ihrer Beziehung zur subjektiven Stimmung, nur mikrokosmische, aber nicht makrokosmische Schönheit genannt werden kann.

Was die Idee des Kosmos zur Ahnung oder Anschauung bringt, kann niemals die Anschauung des Makrokosmos, sondern immer nur die Anschauung eines begrenzten Theiles von mikrokosmischer Bedeutung sein (156), welche dem Subjekte eine Welt in sich, oder eine Wiederholung der Allerscheinung im Einzelnen darstellt (155), und deshalb giebt es nur mikrokosmische, keine makrokosmische Schönheit. Mikrokosmisch sind nicht nur individuell abgegrenzte mineralische, pflanzliche und animalische Gebilde (153), sondern auch die einzelnen Weltkörper, Sonne, Mond, Sterne und Erde, mikrokosmisch ist jede charakteristisch abgegrenzte Gruppe von Pflanzen oder Thieren, der Busch, das Gehölz, die Familie, die Heerde, mikrokosmisch endlich jeder sich individuell aus seiner Umgebung abhebende Berg, Gebirgsstock, Höhenzug, Wolke, ja sogar jede Wolkengruppe und jedes Sternbild, kurz alle Bestandtheile der Landschaft. Mikrokosmisch sind aber nicht minder alle Zustände des subjektiven Geistes- und Gemüthslebens, welche Zeising schon als Entwickelungsmomente zu den weltgeschichtlichen Manifestationen rechnet (153), ohne welche aber der Mikrokosmos eine taube Hülse, eine unverständliche Aussenseite ohne die sie erst bestimmende Innenseite wäre. Da alle Weltgeschichte nur durch (zugleich natürliche und geistige) Akte der Mikrokosmen konstituirt wird, so ist auch in ihr der mikrokosmische Standpunkt der Betrachtung im Recht; je universeller, desto unschöner, je mikrokosmischer, desto schöner ist die Geschichte. Die Universalgeschichte ist nur durch die Wechselwirkung bestimmter Nationen künstlerisch zu veranschaulichen, die Nationalgeschichte nur durch die Auswahl typischer Epochen und durch die Substituirung von mikrokosmischen Heldengestalten für die Nation als solche, die Geschichte eines Helden nur durch Auswahl einer typyschen Handlung von mikrokosmischer Abgeschlossenheit aus seiner Biographie.

Demnach giebt es überhaupt nur mikrokosmisch Schönes, das zugleich geschichtlich ist, sei es direkt oder indirekt; das Geschichtliche muss sich mikrokosmisch veranschaulichen, um schön zu werden, und die mikrokosmische Beschaffenheit des Einzelnen dient eben durch ihre Nachbildung des Makrokosmos als Ersatz für das unmögliche makrokosmisch Schöne. D i r e k t geschichtlich, d. h. Veränderungen darstellend, sind die tonischen und mimischen Künste, und es ist völlig unverständlich, wie Zeising die Musik, Tanzkunst und Opernmimik aus den geschichtlichen Künsten hinausweisen konnte (154); i n d i r e k t geschichtlich sind die Künste des ruhenden Raumes oder die bildenden Künste, und es ist ebenso unverständlich, wie Zeising die Malerei unter die (direkt) geschichtlichen Künste einreichen konnte. Die Musik, die uns die Geschichte des menschlichen Herzens erzählt, den Tanz, der sie uns mimisch veranschaulicht, sind am allerwenigsten makrokosmische Künste zu nennen, und auch darüber kann man keinen Augenblick im Zweifel sein, dass ein in sich abgeschlossenes Bauwerk ein mikrokosmisch Schönes, aber nicht etwas Makrokosmisches ist. Die Eintheilung der schönen Manifestationen in makrokosmische, mikrokosmische und historische ist so von Grund auf verfehlt, dass sie in ihrer Anwendung auf die Künste lauter Un-

geheuerlichkeiten zu Tage fördert, während ihre Unbrauchbarkeit in der Anwendung auf das Naturschöne noch eher zu verschleiern ist. — Hegel hat bekanntlich die Sittlichkeit sowohl als Recht, wie als kasuistische subjektive Moralität, wie als Summe der socialethischen Institutionen (Staat, Gesellschaft etc.) aus der Sphäre des absoluten Geistes hinausgewiesen, und nur Religion, Kunst und Wissenschaft in dieser zugelassen. Dagegen kämpft Zeising mit Recht und weist darauf hin, dass die wahrhafte Sittlichkeit der Gesinnung oder die Tugend, welche nur darum immer weiter strebt, weil sie in jedem Zeitpunkt und an jeder Stelle das Göttliche oder die Idee praktisch verwirklichen will, ebenfalls zur Sphäre des absoluten (d. h. hier: wieder zu sich gekommenen, mit der Idee wieder vereinten) Geistes gehöre (38). Dagegen weist er die Religion hinaus und zwar aus zwei Gründen. Erstens soll dieselbe keine besondere Form neben den drei andern sein, sondern „der aus dem Besondern zum Allgemeinen oder Absoluten zurückkehrende Geist in seiner Totalität, der Trieb des Wahren, Schönen und Guten in seiner Dreieinigkeit“ als Glauben, Kultus und Heilsübung (102). In diesem Sinne, als höhere Synthese von Wissenschaft, Kunst und Sittlichkeit, wäre also die Religion der absolute Geist in einer höheren Potenz, und müsste den dreien untergeordnet, nicht nebengeordnet werden (36); aber so fehlt ihr wiederum die Besonderheit der Form, durch welche sie denselben entgegengesetzt werden könnte, und sie repräsentirt eben nur diejenige Gesinnung, welche alles Wahre, Schöne und Gute ausdrücklich auf den absoluten Geist als auf ihren gemeinsamen Urquell bezieht. Sofern dagegen die Religion noch ausserdem eine besondere Form neben und ausser jenen drei andern sein will, fällt sie unter die Stufe des absoluten Geistes zurück, weil sie die Kluft zwischen dem Unendlichen und Endlichen, anstatt sie zu schliessen, nur um so stärker und entschiedener zur Empfindung bringt (36).

Diese Bemerkung ist ganz richtig für alle unvollkommenen Stufen des religiösen Bewusstseins (Naturalismus, abstrakten Monismus und Theismus) aber nicht für die Stufe des konkreten Monismus; hier fühlt sich in der That das in die Gottheit sich versenkende Gemüth ganz und gar eins mit derselben, und zwar ohne trennende Kluft wie im Theismus, und ohne die Illusion der Selbstvernichtung wie im abstrakten Monismus. Nur soviel bleibt an Zeising's Ansicht auch für den konkreten Monismus bestehen, dass das religiöse Bewusstsein umsomehr als besondere Form neben den andern aufhört und sich um so mehr zu einer die übrigen belebenden und ihnen zu Grunde liegenden Gesinnung und zur Synthese ihrer dreifachen Bethätigung aus dieser religiösen Gesinnungswurzel sublimirt, je reiner es sich von unwesentlichen Zuthaten, von bildlichen und symbolischen Verhüllungen und von unwillkürlichen Reminiscenzen aus überwundenen Stufen hält. Immer jedoch muss jener innere Kultus, d. h. die auf der konkretmonistischen Vorstellungsgrundlage sich erhebende gefühlsmässige Gewissheit der Einheit mit Gott, die sich zur religiösen Sittlichkeit entfaltet, als Centralpunkt und Gipfel des wieder zu sich gekommenen absoluten Geistes bestehen bleiben, nur dass er immer mehr als

fundamentale religiöse Gesinnung in Wissenschaft, Kunst und Sittlichkeit wirksam wird, und immer weniger als isolirte Form eine gewisse Breite für sich selbst beansprucht, d. h. dass die Religion als solche um so mehr zu schwinden scheint, je religiöser alle Lebensbethätigungen des Menschen werden.*)

Was nun das Verhältniss von Wissenschaft, Kunst und Sittlichkeit betrifft, so giebt Zeising über dasselbe eine mustergültige Auseinandersetzung (93—99). Den Rangstreit derselben erklärt er, wie die meisten Rangstreitigkeiten, für unstatthaft und unerspriesslich, weil es nur auf den Standpunkt ankomme, von dem aus die Sache betrachtet wird (93). Vom *objektiven*, abstrakt *theoretischen* Standpunkt hat natürlich das Wahre als das fest, sicher und unabänderlich in sich Abgeschlossene den Vorrang vor dem flüchtigen, vergänglichen, reell nichtigen und bloss scheinhaften Schönen und vor dem nie voll in sich befriedigten, rastlos aus sich weiter strebenden Guten (93—94).

Vom *subjektiven ästhetischen* Standpunkt der Wechselbeziehung zwischen dem Objekt und dem Gefühl des Subjekts dagegen erscheint das Gute als hart, streng, rigoristisch und rücksichtslos, das Wahre als kalt, starr, selbstgenügsam, in sich verschlossen, ohne Hingebung an das Gefühl des Subjekts und insofern nicht der Wesenheit der sich hingebenden und in ihrer Fülle ausgiessenden Gottheit angemessen. Beide scheinen zu sehr über dem Ganzen die zarte Sorgfalt für das Einzelne und dessen Gefühle aus dem Auge zu verlieren. Im Schönen dagegen lässt das Objekt als Erscheinung all sein Wesen in die Empfindung des Geniessenden überfliessen, ohne etwas für sich zurückzubehalten, und lässt so das Subjekt sich in der Anschauung verlieren, durch die es als eine Gotterscheinung sich selbst zum Gott erhoben fühlt (94). Selbst die vorherige und nachherige Einsicht in seinen vergänglichen, illusorischen Charakter des Schönen trägt durch den Kontrast dazu bei, den augenblicklichen Genuss desselben in um so glänzenderem Lichte zu schauen, mit um so empfänglicherem Herzen hinzunehmen, und mit um so heisserem Verlangen wieder herbeizusehnen (95). „Ja bei einer tieferen Betrachtung erkennen wir, oder ahnen wenigstens, dass grade die Ablösung des Scheins von der realen Materie die Emanation seines eigentlichen Wesens ist, und dass wir an der dahinter zurückbleibenden Materie eigentlich nichts verlieren, und dass daher auch mit dem Zerfallen dieser Materie, sobald nur der Schein seine Wiedervereinigung mit dem anschauenden Geiste vollzogen hat, nur das werthlose Substrat des Schönen, nicht das Schöne selbst zu Grunde geht“ (95).

Vom *absoluten* Standpunkt oder aus dem Gesichtspunkt des absoluten Geistes und seiner absoluten Idee endlich hat alles Existirende keinen Werth an sich selber, sondern nur in seiner Gliedschaft am Ganzen, und das Ganze hat nur Werth in seinem Process als Mittel zu dem in der Idee implicite gesetzten absoluten Zweck. Das Wahre, sofern es Anspruch macht, für sich etwas zu sein, und das Schöne,

*) Vgl. meine „Religion des Geistes“ S. 314—328.

sofern es sich begränzt, um ganz für ein Subjekt zu existiren, damit dieses ganz in ihm aufgeht, haben als solche für das Absolute gar keine unmittelbare Bedeutung, sondern nur einen indirekten Werth, insofern sie Mittel sind zur Beförderung und Erleichterung des Guten oder des teleologischen Entwickelungsprocesses (97).

Der Rangstreit zwischen dem Wahren, Schönen und Guten könnte hiernach nur dann entschieden werden, wenn dem einen der drei Beurtheilungsstandpunkte ein höherer Werth als den übrigen zuerkannt werden müsste. Dieser ist nun aus rein theoretischem Gesichtspunkt ohne Zweifel dem absoluten Beurtheilungsstandpunkt*) zuzuerkennen (99), und dieser Vorrang hat die praktische Folge, dass man dem Einzelnen die Bethätigung in Wissenschaft und Kunst wohl erlassen kann, diejenige in der Sittlichkeit aber nicht. Aber für die Menschheit im Ganzen bleiben grade aus dem teleologischen Gesichtspunkt des Absoluten, welches ihr diese drei Triebe in's Herz pflanzte, alle drei koordinirte unentbehrliche Mittel zur Erfüllung ihrer teleologischen Aufgabe, deren keines verkümmern kann ohne nach und nach auch die beiden andern zuerst entarten und schliesslich verkümmern zu lassen. „Der objektive Standpunkt gewährt uns die klare Erkenntniss des allgemeinen Seins, aber unsre Subjektivität in ihrer Reciprocität mit den besonderen Objekten und unser Verlangen nach thatsächlicher Vereinigung mit dem Absoluten gehen dabei leer aus. Auf dem subjektiven Standpunkte stehen wir im vollsten Einklange mit uns selbst und dem uns gegenübertretenden Anderen, aber wir verlieren dabei leicht das Allgemeine und unser Verhältniss zum Ganzen aus den Augen; auf dem absoluten Standpunkt endlich söhnen wir uns zwar mit dem Ganzen aus, aber wir opfern dabei das bereits in uns liegende Allgemeine und unsre natürliche Beziehung zu den uns umgebenden Objekten. Eine starre Festhaltung des einen oder des andern Standpunktes würde daher jedenfalls zur Einseitigkeit und damit zur Unvollkommenheit führen, ja das Wahre, Schöne und Gute würde dabei selbst geopfert werden" (98). —

Nachdem Zeising in der angegebenen Weise zunächst das Verhältniss des Schönen zum Sein überhaupt, zu Gott, zur Welt, zur Natur u. s. w. und dann das Verhältniss desselben zum Wahren und Guten erörtert hat, gelangt er zur Analyse des Schönen im engeren Sinne, nämlich zur Untersuchung seiner Elemente, Modifikationen und Manifestationen. Unter den Elementen des Schönen versteht Zeising die Scheinhaftigkeit, die Idealität und die Durchdringung beider, unter den Modifikationen des Schönen das Rein-Schöne, Komische, Tragische, Humoristische, Erhabene und Reizende, unter den Manifestationen des Schönen die wirklichen schönen Erscheinungen in Natur, Geschichte

*) Hierin liegt die Anerkennung, dass die Sittlichkeit, als die monistisch motivirte Hingebung des individuellen Willens an die Zwecke des Absoluten, der Religion als der Versenkung des persönlichen Individualgeistes in seine ontologische und teleologische Einheit mit dem absoluten Geiste entschieden näher steht, als Wissenschaft und Kunst, und daraus erklärt sich wiederum das Schwanken der verschiedenen Philosophen zwischen der Dreiheit: Wissenschaft, Kunst und Religion, und derjenigen: Wissenschaft, Kunst und Sittlichkeit.

und Kunst. Die bei weitem grössere Hälfte des Werks ist von der Besprechung der sechs Modifikationen des Schönen angefüllt (129 bis 149, 161—462); die Wirklichkeit des Schönen in Natur und Geschichte wird nur flüchtig berührt, und das Kunstschöne in einer Art von Anhang (463—568) einerseits nach seiner Gliederung in Künste, andrerseits in Betreff der verschiedenen Beziehungen der verschiedenen Künste zu den sechs Modifikationen des Schönen behandelt. Die Elemente des Schönen werden zunächst im Allgemeinen (104—129) und dann bei jeder der sechs Modifikationen des Schönen im Besonderen besprochen, am eingehendsten beim Reinschönen (165—218). Wenn demnach Zeising im Vorwort sagt (S. VI), dass sein Werk zunächst von dem Bestreben ausgegangen sei, mehr als es bisher im Gebiete der Aesthetik üblich war, den realen Elementen des Schönen ohne Vernachlässigung seiner idealen Seiten gerecht zu werden, so ist diese Absicht, wenigstens was die räumliche Ausführlichkeit der Behandlung anbelangt, nur in sehr bescheidenem Maasse zur Verwirklichung gekommen. Denn die Besprechung der Elemente des Schönen umfasst zusammen nur 78 Seiten, von denen sogar noch ein Theil der Erörterung der Idealität, ein andrer derjenigen des Verhältnisses von Idealität und Realität gewidmet ist. Immerhin ist anzuerkennen, dass Zeising der erste konkret-idealistische Aesthetiker gewesen ist, welcher den formalen Elementen des ästhetischen Scheins eine eingehende und zusammenhängende Betrachtung gewidmet, und damit den Bann der praktischen Vernachlässigung dieser Seite der Betrachtung in der konkret-idealistischen Aesthetik gebrochen und dem konkreten Formalismus Köstlin's energisch vorgearbeitet hat.

Während seine „Aesthetischen Forschungen" den Beweis liefern, dass in einem allseitig durchgebildeten System der Aesthetik die Erörterung der formalen Elemente des ästhetischen Scheins doch immer nur einen relativ kleinen Raum gegenüber sovielen anderen, ungleich wichtigeren Fragen in Anspruch nehmen kann, hat er einem speciellen Gebiet der „Elemente des Schönen", nämlich der Proportionalität, ein besonderes Werk gewidmet u. d. T. „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers" (1854), und in diesem beschränkten Gebiete der Proportionalität sich wieder auf den Nachweis der Bedeutung des goldenen Schnitts beschränkt. Selbst wenn die Identifikation der besonderen Proportion des goldnen Schnitts mit ästhetischer Proportionalität überhaupt begründet wäre (was sie entschieden nicht ist), so würde doch die Proportionalität immer noch eine sehr untergeordnete Rolle im Systeme Zeising's spielen.

Was nun zunächst die „Elemente des Schönen", d. h. die Scheinhaftigkeit, die Idealität und die Durchdringung beider anbetrifft, so behandelt Zeising unter „Scheinhaftigkeit" erstens das Verhältniss des schönen Scheins zu den Individuationsprincipien oder Daseins- und Anschauungsformen: Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Beweglichkeit oder Lebendigkeit, zweitens die „Bestimmtheit" des schönen Scheins innerhalb dieser Erscheinungsformen nach der Seite seiner Form oder Figur, seines sensuellen Reizes und seiner Quantität. Die Idealität ersetzt er hier durch „Vollkommenheit" und definirt die letztere an

dieser Stelle als Einheit von Identität und Verschiedenheit oder als Harmonie von Einheit und Mannichfaltigkeit; innerhalb derselben unterscheidet er dann principielle, transitorische und teleologische Vollkommenheit, oder gesetzmässige Entfaltung des Mannichfaltigen aus dem Einen, zufälliges Zusammentreffen des Mannichfaltigen im gemeinsamen Hindurchgehen durch das Eine und beabsichtigte Vereinigung des Verschiedenen zur nothwendigen Einheit, oder das Gegliederte, das Treffende und das sich Vollendende (120—122). Die Durchdringung der Idealität und Scheinhaftigkeit gliedert sich ebenfalls dreifach nach Form, Reiz und Grösse. Was zunächst die Form betrifft, so erscheint dieselbe von Seiten der principiellen Vollkommenheit als Regelmässigkeit, Proportionalität und Ausdruck, von Seiten der transitorischen Vollkommenheit als Durchkreuzung, Verwickelung und Kollision mit überraschender Lösung, von Seiten der teleologischen Vollkommenheit als Aussöhnung, Sühnung, Vollendung (124—125). Was zweitens den Reiz betrifft, so gliedert er sich unter dem Einfluss des idealen Gehalts in Anmuth, fremdartig irritirende Spannung und besänftigende Beschwichtigung; was drittens die Quantität angeht, so gliedert sie sich unter dem Einfluss des Inhalts in Erhabenheit, Niedlichkeit und Maass (126—127). Diese Angaben mögen zugleich als Probe des Zeising'schen Systematisirungstriebes dienen.

Dass Zeising die Räumlichkeit, Zeitlichkeit und raumzeitliche Bewegung als wesentliche Elemente der Erscheinungsform behandelt, ist ein nicht hoch genug zu veranschlagender Fortschritt, da hierdurch auch ein durchgreifendes Princip für die Gliederung der Künste gewonnen ist, und es fällt dabei wenig in's Gewicht, dass er an Stelle von Bewegung mit Vorliebe den engeren Ausdruck „Lebendigkeit“ anwendet, da er ihn doch in einem die unorganischen Elemente der Natur mit umspannenden Sinne braucht (108). Ohnehin wird die dritte Art von Erscheinungen durch die Verbindung der Räumlichkeit und Zeitlichkeit zur Genüge als Bewegungserscheinungen charakterisirt (108), auch wenn nicht dieser Ausdruck selbst an späterer Stelle zu ihrer Bezeichnung ausnahmsweise herangezogen würde (476). Dass die bloss räumlichen Erscheinungen optische, die bloss zeitlichen Erscheinungen akustische sind, ist richtig, aber nicht, dass die räumlich-zeitlichen Erscheinungen immer optisch-akustische sein müssen (476), weil auch das Auge allein schon genügt, um Bewegungen der Körper im Raume wahrzunehmen.

Da Räumlichkeit und Zeitlichkeit recht eigentlich Anschauungs- und Daseins-Formen sind, so gehören sie in hervorragendem Sinne zu den formalen Elementen des ästhetischen Scheins, d. h. unter den Begriff der Form, von dem Zeising sie abtrennt. Das Gleiche gilt für die numerische und extensive Quantität, während die Intensität allerdings schon ein inneres, die Form und Grösse bestimmendes Moment ist; es kann also nicht die Quantität als numerische, extensive und intensive der Form gegenübergestellt werden (119), sondern nur als intensive, und selbst diese gehört nach der Bestimmtheit ihrer zeitlichen und räumlichen Anordnung (dynamischer Rhythmus, Accentuation, Licht- und Schattenvertheilung) mit zur Form, wenn

sie auch ihrem Wesen nach hinter derselben verharrt. Die extensive Grösse des Ganzen wird nur dann von der Form nicht mit umfasst, wenn man vorher den Begriff der Form auf die von der Grösse absehende Figur (Raum-, Ton- oder Bewegungsfigur) beschränkt hat (110—111); aber selbst die Figur ist ganz und gar durch die extensiven und intensiven Grössenverhältnisse ihrer Glieder bestimmt und ohne solche gar nicht denkbar. Aehnlich verhält es sich mit dem „Reiz", soweit er wirklich „sensueller Reiz" ist, also noch der Scheinhaftigkeit und nicht bereits dem idealen Inhalt angehört. Denn die als sinnliche Reize wirkenden Empfindungsqualitäten der Geschmäcke, Düfte, Klänge, Farben u. s. w. sind selbst von quantitativen und formellen Versältnissen abhängig (109), insofern unbewusster Weise die Empfindung ganz durch Zahl, Geschwindigkeit, Regelmässigkeit, Proportionalität und räumliche Vertheilung der Eindrücke bedingt ist. Dass die Quantität und der Reiz schlechthin unabtrennbar von der Form sind, ergiebt sich auch daraus, dass alle Form nur durch Unterschiede der Lichtintensität und Färbung wahrgenommen werden kann (109), also abgelöst von aller Quantität und allem Sinnesreiz zu einer unmöglichen Abstraktion wird. Deshalb gehören alle diese Elemente der Scheinhaftigkeit zur Form der Erscheinung im strengsten Sinne des Worts. Die von Zeising aufgestellten Unterschiede fliessen nicht nur in der Tiefe wieder in einander (109), sondern auch im Resultat, der schönen Erscheinung lösen sie sich in einander auf (217). So gehört in der That die ganze „Scheinhaftigkeit" des Schönen zur „Form" der Erscheinung, und es fragt sich nur, ob wir zum Inhalt gelangen, wenn wir Zeising zu der Besprechung der andern Seite, der „Idealität" des Schönen folgen.

Diess ist aber merkwürdiger Weise auch nicht der Fall, denn da er die Idealität mit Vollkommenheit gleichsetzt und diese in die Harmonie der Einheit und Mannichfaltigkeit auflöst, so haben wir es offenbar auch hier mit einer formalen, ja sogar, im Gegensatz zu der konkreten Form der Scheinhaftigkeit, mit einer abstrakt formalen Bestimmung zu thun. Ob das Herausgehen, Hindurchgehen und Hineingehen des Mannichfaltigen aus, durch und in das Eine (121), sich auf die innere ideale Einheit oder auf die äussere formale Einheit bezieht, bleibt völlig unklar, da die Deutinger'sche Unterscheidung dieser beiden mit einander harmonirenden Einheiten bei Zeising fehlt; ebenso wenig weiss man, ob die Mannichfaltigkeit diejenige der Erscheinung oder eine noch jenseits derselben in den Inhalt fallende sein soll. Die drei Arten der „Vollkommenheit" sind entweder noch ausserästhetische Beziehungen des in sich mannichfaltigen idealen Inhalts zu seinem Centrum, oder sie gehören schon dem Verhältniss von Inhalt und Form, Idealität und Scheinhaftigkeit an, das doch erst später erörtert werden soll, oder endlich sie fallen substantiell ganz auf die Seite der Erscheinungsform und sind nur als abstraktformale Qualitäten der konkreten Form zu verstehen, was mir am wahrscheinlichsten ist. Im Einzelnen ist zu bemerken, dass ein bloss zufälliges Zusammentreffen zu einem Einheitspunkt im Durchgang durch denselben niemals eine ästhetische Einheit im Sinne der Idealität

begründen kann, also Zeising's „transitorische Vollkommenheit" zu streichen ist, und ferner, dass der Durchgang durch den Konflikt zur Lösung eine Entwickelung des idealen Gehalts auf einer höheren Stufe des Schönen ist, die nicht einfach mit dem Begriff der „principiellen Vollkommenheit" des Reinschönen in eine Reihe nebeneinander gestellt werden darf.

Der abstrakt-formale Charakter der „principiellen Vollkommenheit" offenbart sich recht deutlich bei ihrer „Durchdringung" mit der Form, wobei dieselbe erstens Regelmässigkeit, Gleichmaass und Symmetrie und zweitens Proportionalität, also lauter abstrakt formale Bestimmungen hervorbringt (124, 172). Da auch der sensuelle Reiz und die Quantität sich uns als Bestimmungen der konkreten Form ausgewiesen haben, so begreift es sich, dass auch die Durchdringung der „Vollkommenheit" mit dieser nicht über die Erscheinungsform hinausführen würde, wenn dabei nicht schon gewisse inhaltliche Modifikationen des Schönen vorweggenommen würden, z. B. die Anmuth durch Vertauschung des sensuellen Reizes mit einem inhaltlichen Reiz, die Erhabenheit durch Vertauschung der formalen Intensität des sensuellen Reizes mit der in ihr sich bekundenden Intensität des idealen Gehalts u. s. w. (126—127). Am merkwürdigsten ist dieses Hinausgehen über die Form zum Inhalt bei der Bestimmung des „Ausdrucks", welche als dritte neben der Regelmässigkeit und Proportionalität aus der Durchdringung von principieller Vollkommenheit und Figur (Form im engeren Zeising'schen Sinne) entspringen soll; denn man begreift nicht, wie die nämliche gesetzmässige Entfaltung des Einen zum Mannichfaltigen, welche die in ihr waltende Harmonie als eine der scheinhaften Form angehörige kennzeichnet, es plötzlich im „Ausdruck" über die blosse Form hinweg zur versinnlichenden Darstellung eines idealen Gehalts bringen soll.

Die Bestimmung „Ausdruck" gliedert Zeising wieder dreifach in 1.) Variabilität (oder wechselnde Erscheinungsweise des Regelmässigen durch perspektivische Verkürzung und Verschiebung, wechselnde Beleuchtung, Verwitterung u. s. w.), in welcher sich nicht sowohl das Wesen der Erscheinung selbst als die sie mitbestimmenden Einflüsse der Aussenwelt spiegeln (202), 2.) den dauernden physiognomischen Charakter der mikrokosmischen Monade, der sich wiederum in Zweckmässigkeit, Gattungsmässigkeit und individuelle Eigenthümlichkeit gliedern soll (203—204), und 3.) den zeitweiligen aktuellen Ausdruck, in welchem sich die vorübergehenden Lebensmomente und Seelenregungen des Individuums darstellen (207—208). Nun ist aber der der Erscheinung zu Grunde liegende stetige Charakter von den Bethätigungen desselben in zeitweiligen Lebensregungen nur gewaltsam zu trennen; selbst das Portrait muss in der Erscheinung des bleibenden Individualcharakters irgend eine ihn bewegende Stimmung oder Seelenregung zeigen, wenn es nicht auf jedes Leben verzichten will, und selbst die Poesie muss in ihrer Darstellung einer Reihe vorübergehender Lebensäusserungen den dauernden Charakter durchscheinen lassen. Das Schöne kann also immer nur Einheit von dauerndem und aktuellem Ausdruck sein, und die einzelnen Seiten

dieser Einheit sind unwirkliche Abstraktionen. Diese Einheit des Ausdrucks schliesst ebensowohl Wesen und Thätigkeit des Mikrokosmos in sich, als sie dessen Wechselwirkung mit der umgebenden Aussenwelt in sich spiegelt; der Charakter als gewordener ist das Produkt der Verhältnisse, und die einzelne Seelenregung ist bedingt durch die in der Aussenwelt liegenden Motive. Perspektive und Beleuchtung dienen dem Maler, um die Einheit des dauernden und aktuellen Ausdrucks zu um so deutlicherer Wirkung zu bringen; eine scheinbar selbstständige Bedeutung haben sie nur in der Landschaftsmalerei, wo sie aber (ebenso wie Verwitterungen u. dgl.) thatsächlich zu Mitteln für den Ausdruck der subjektiven Stimmung werden, welche den eigentlichen idealen Gehalt des Bildes ausmacht. Die Zeising'sche Dreitheilung des Ausdrucks ist also entschieden verfehlt; um so wichtiger ist seine Untereintheilung des charakteristischen Ausdrucks in (organische) Zweckmässigkeit, Gattungsmässigkeit und individuelle Eigenthümlichkeit, zumal wenn man diese drei Stufen an die vorhergehende niedere Stufe der unorganischen formalen Schönheit (der Regelmässigkeit, Proportionalität u. s. w.) direkt anreiht. Leider hat nur Zeising von der Tragweite dieser Gliederung selbst keine Ahnung gehabt, sonst hätte er sie nicht mit einer ganz kurzen Andeutung abthun können.

Zeising stellt die Ebenmässigkeit tiefer als den Ausdruck (200) und zwar aus dem doppelten Grunde, weil der Ausdruck eine reichere Mannichfaltigkeit beherrsche und er durch eine stärkere Einheit zur Beherrschung dieser reicheren Mannichfaltigkeit befähigt sei (210). Der eigentliche und tiefste Grund wird nur nebenher angeführt, dass nämlich in der ausdrucksvollen konkreten Erscheinungsform die Einheit, welche die Mannichfaltigkeit beherrscht, wirklich etwas ist; das sich zu der ganzen Form mit ihrer Ebenmässigkeit wie ein Inneres zu einem Aeusseren verhält (200), mit andern Worten, dass die Harmonie der Mannichfaltigkeit mit der Einheit sich hier als Harmonie des Aeussern mit dem Innern, der Form mit der Idee darstellt (210). Wenn in diesem Punkte der Ausdruck sich wesentlich anders verhält als die Regelmässigkeit und Symmetrie, so können sie nicht in eine Reihe gestellt werden; wenn aber auch auf der niederen Stufe ein ähnliches Verhältniss besteht, so hätte dasselbe von Zeising aufgezeigt werden müssen, wie es von Hegel versucht ist, und es reicht hierzu nicht etwa das Zugeständniss aus, dass die abstrakten Formen nicht eigentlich als solche schön seien, sondern nur als charakteristische Eigenschaften an wirklichen Gegenständen, welche uns durch das Charakteristische hindurch zur Idealität der Form überhaupt erheben (193). Jedenfalls ist es ein wunderlicher Irrthum Zeising's, durch den Hinweis darauf, dass der Ausdruck Harmonie der Form mit der in ihr ausgedrückten Idee sei, begründen zu wollen, dass derselbe eine Stufe des formell-Schönen sei (210). —

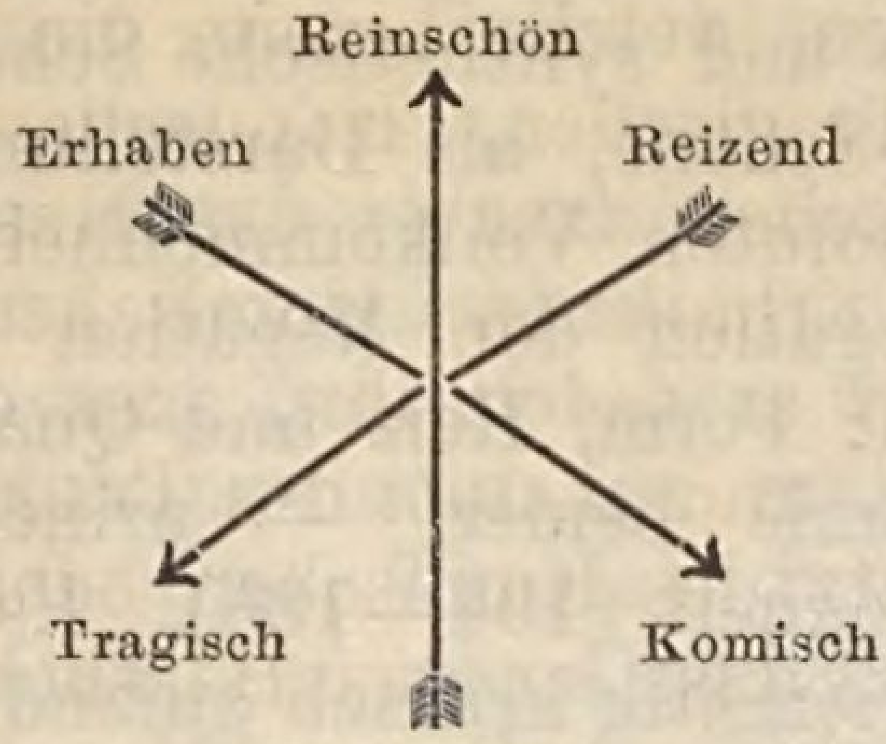
Wir gelangen nunmehr nach Erledigung der Elemente des Schönen zu den Modifikationen des Schönen. Hierbei geht Zeising wesentlich

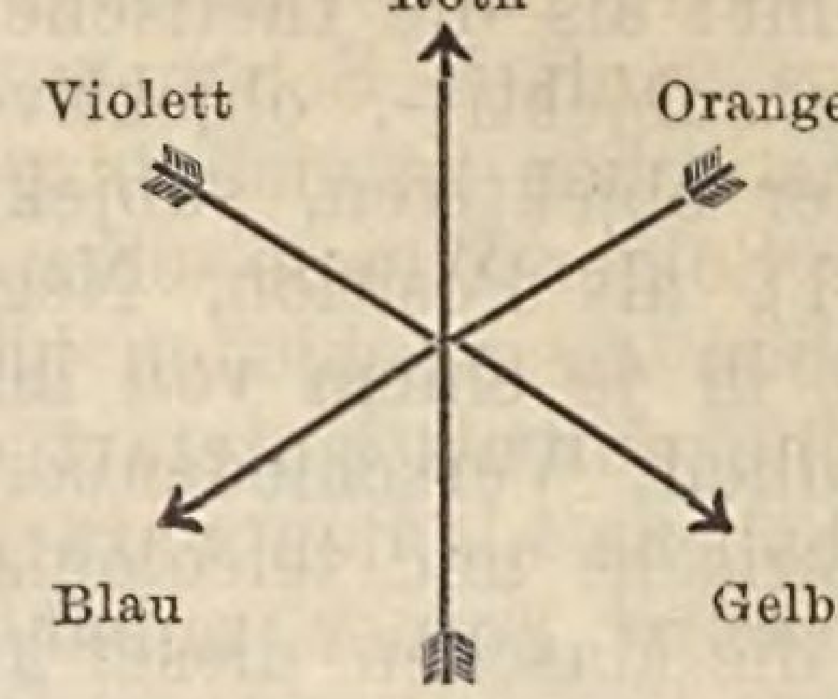
von dem durch Vischer Erreichten aus, d. h. von der Dreiheit des einfach Schönen, Erhabenen und Komischen, welche bereits die Fünfheit des einfach Schönen, Erhabenen, Tragischen, Komischen und Humoristischen in sich birgt. Er lobt Vischer, dass er das Hässliche aus der Solger-Weisse'schen Dreiheit des Erhabenen, Komischen und Hässlichen ausgeschieden habe (146), aber er tadelt ihn, dass er das Tragische nur als Unterart des Erhabenen, und anstatt des Tragischen das Erhabene als den natürlichen Gegensatz des Komischen behandelt habe (148). Ferner tadelt er Rosenkranz, dass er das Hässliche als solches habe in die Aesthetik wieder einführen wollen, während doch das Hässliche überall da, wo es nicht bloss dem Kontrast diene, bereits aufgehobenes Moment im Tragischen oder Komischen geworden sein müsse (146). Die Absicht von Rosenkranz ging ja aber auch nur dahin, die Bedingungen und die Resultate dieser Ueberwindung und Aufhebung des Hässlichen zum integrirenden Bestandtheil des (charakteristisch-) Schönen zu untersuchen, und nicht dahin, es als eine Modifikation des Schönen neben andern hinzustellen; Zeising hätte also sehr wohl von der Rosenkranz'schen „Aesthetik des Hässlichen" den Nutzen für sein System ziehen können, den Vischer durch das frühere Erscheinen seines Werkes von derselben zu ziehen verhindert war.

Vielleicht ist es grade die Entschiedenheit, mit welcher Rosenkranz das Niedliche und Anmuthige als Gegensatz des Erhabenen hervorkehrt, gewesen, was Zeising auf den Gedanken gebracht hat, eine sechste Modifikation in diesem Sinne zu den genannten fünf hinzuzufügen, während er die Bedeutung des Humoristischen als einer Zwischenmodifikation zwischen dem Tragischen und Humoristischen schon aus Solger entnehmen konnte. Für das Anmuthige zog er es vor, den Ausdruck „das Reizende" zu setzen, offenbar weil er die positiven oder negativen geistigen Beziehungen des Subjekts zum Inhalt des Schönen (406), d. h. die Phantasiereize (428) oder stofflichen Reize (434), mit den sensuellen Reizwirkungen des letzteren auf das erstere (109—118) konfundirte, anstatt in den letzteren bloss mögliche Ausdrucksmittel für die ersteren wie für vieles andre zu sehen*). Der Reiz, der ursprünglich unter den „Elementen des Schönen" als ein bloss sensueller Faktor eingeführt war, wurde so zu einer das geistig Interessante und gemüthlich Anziehende (Anmuthende) mit umfassenden Modifikation des Schönen aufgebauscht, und hat Zeising's Lehre grade nach dieser Seite hin Carriere und Köstlin merklich beeinflusst.

Die sechs Modifikationen des Schönen dachte sich Zeising in kreisförmiger Anordnung, wobei er sich offenbar durch die Analogie des Farbenkreises bestimmen liess (413):

*) Dass Zeising die Lehre Ast's mit ihrer Entgegensetzung des Erhabenen und Reizenden gekannt habe, ist möglich, doch liegt dafür kein direktes Anzeichen vor. Der Einfluss der Ast'schen Aesthetik scheint kaum über die Generation seiner Zeitgenossen hinauszureichen.

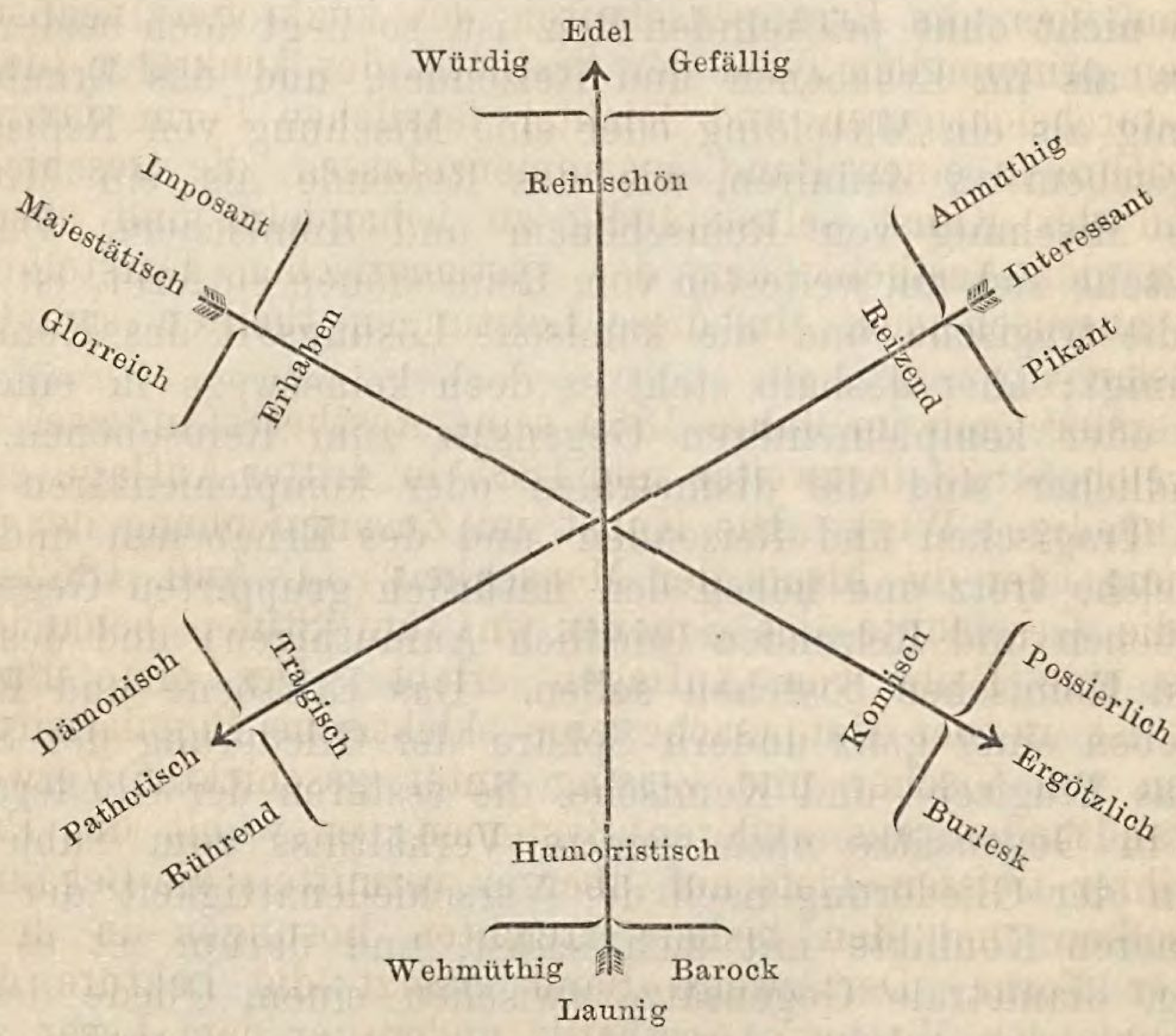




Wie roth, gelb und blau die Hauptfarben, orange, grün und violett deren Zwischenmodifikationen, so sollen reinschön, komisch und tragisch die Hauptmodifikationen, reizend, humoristisch und erhaben ihre Zwischenmodifikationen sein. Dieser Begriff der „Zwischenmodifikation" ist auf Grund der schwankenden und gemischten Natur des Humoristischen gebildet, passt aber gar nicht auf das Erhabene und Reizende. Wenn auch das Tragische nicht ohne Erhabenheit, das Komische nicht ohne prickelnden Reiz ist, so liegt doch beider Wesen wo anders als im Erhabenen und Reizenden, und das Erhabene ist ebensowenig als ein Mittelding oder eine Mischung von Reinschönem und Tragischem zu definiren, wie das Reizende als ein Mittelding oder eine Mischung von Reinschönem und Komischem. Dass das Humoristische sich am weitesten vom Reinschönen entfernt, ist richtig, weil es die tragische und die komische Lösungsart des Konflikts in sich vereinigt; aber deshalb steht es doch keineswegs in einem diametralen oder komplementären Gegensatz zum Reinschönen. Noch unverständlicher sind die diametralen oder komplementären Gegensätze des Tragischen und Reizenden und des Erhabenen und Komischen, welche trotz und neben den natürlich gruppirten Gegensätzen des Erhabenen und Reizenden (niedlich Anmuthigen) und des Tragischen und Komischen bestehen sollen. Das Erhabene und Reizende gehören eben einer ganz andern Sphäre der Gliederung des Schönen an wie das Tragische und Komische, die ersteren der Gliederung des Schönen in Gegensätze nach seinem Verhältniss zum Subjekt, die letztereren der Gliederung nach der Verschiedenartigkeit der Lösung seiner inneren Konflikte mit sich selbst, und darum ist es logisch unzulässig, diametrale Gegensätze zwischen einem Gliede der einen Sphäre und einem solchen der andern konstruiren zu wollen.

Die dialektische Entwickelung, durch welche Zeising aus dem Begriff des Schönen zunächst die drei Hauptmodifikationen und dann die drei Zwischenmodifikationen ableitet, ist ein Musterbeispiel zur Warnung vor der unfruchtbaren spekulativen Aesthetik nach vorher feststehenden Schablonen. Ueberall lässt sich eine gewisse Interpretation herausfinden, die das Richtige berührt oder doch streift, weil Zeising denn doch ein zu geistvoller Mann ist, um blossen Unsinn zu schreiben; aber überall ist dieses Körnchen Wahrheit hinter der schillernden Vieldeutigkeit abstrakter Ausdrücke versteckt und gewaltsam in die triadische Schablone seiner dialektischen Kategorien

gepresst. Das Reinschöne, Komische und Tragische werden z. B. bestimmt: als die thetische, antithetische und synthetische Schönheit, als das subjektiv-, objektiv- und absolut-Schöne, als Darstellung der Idee der objektiven, subjektiven und absoluten Vollkommenheit (129 bis 131), als Position, Negation und Negation der Negation (133); es soll in je einem von ihnen prävaliren: Form, Reiz und Quantität, — Einheit, Verschiedenheit und Harmonie beider, — principielle, transitorische und teleologische Vollkommenheit (134—135). Es lohnt nicht, die Maschen dieser künstlichen Systematik kritisch aufzudröseln, oder dieselben auch nur in ihrer Verschlingung durch die Zwischenmodifikationen zu verfolgen. Ich will nur noch anführen, dass Zeising in jeder der sechs Modifikationen drei Unterarten unterscheidet, und zwar nach den dialektischen Kategorien: „für sich, für Anderes und für das Absolute", von denen jedesmal die erste die Mitte bildet, während die beiden andern nach den beiden seitlichen Nachbarmodifikationen hinneigen. So entsteht ein erweiterter Kreis von 18 Untermodifikationen (143, 417):



Wie wenig man auch geneigt sein mag, Zeising's Kreiskonstruktion und seine dialektische Schematik anzunehmen, so wird man ihm doch nicht das grosse Verdienst absprechen können, dass er der erste war, der das Reinschöne fünf verschiedenen Modifikationen des Schönen gegenüberstellte und den Zusammenhang derselben zu durchdringen versuchte, dass es ihm gelungen ist, das Erhabene und Reizende (niedlich Anmuthige), so wie das Tragische und Komische richtig abzupaaren, dass er zum ersten Male das Humoristische als selbstständige Zwischenmodifikation des Tragischen und Komischen einer eingehenden Betrachtung unterzogen hat, und dass er in dem Auf-

suchen der Unterarten der sechs Modifikationen manche feine Unterscheidung und Beobachtung zu Tage gefördert hat. Nimmt man hinzu, dass Zeising auch für die Gliederung der Künste zum ersten Mal das durchschlagende Eintheilungsprincip in Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Beweglichkeit ergriffen und nur deshalb nicht zur sauberen Anwendung gebracht hat, weil er es durch ein zweites unbrauchbares Eintheilungsprincip (in makrokosmische, mikrokosmische und weltgeschichtliche Künste) durchkreuzt hat, so ergiebt sich mit dem Rückblick auf die Durchforschung der Idee und des Verhältnisses zwischen Wissenschaft, Kunst und Sittlichkeit eine höchst achtungswerthe Leistung, die bis jetzt in keiner Geschichte der Aesthetik die gebührende Würdigung gefunden hat.

h. Carriere, Schasler.

Die nächste Aufgabe der deutschen Aesthetik lag auf formellem Gebiet: es galt, nicht sowohl das Princip weiter zu führen, sondern Ueberschau über die Errungenschaften des konkreten Idealismus zu halten, den principiellen Theil der Aesthetik des konkreten Idealismus in einer durchsichtigeren und leichter fasslichen Form darzustellen, die Kunstlehre in einen Band zusammenzufassen, die Geschichte des Ideals und der Kunst selbstständig zu behandeln, und ebenso die Geschichte der Aesthetik aus der systematischen Darstellung der Aesthetik auszuscheiden. In diese Leistungen theilten sich Carriere und Schasler.

Der erstere gab im Jahre 1859 seine Aesthetik in zwei Bänden heraus, welche 1873 in zweiter und 1885 in dritter Auflage erschien; sein fünfbändiges Werk „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung oder die Ideale der Menschheit“ (1. Aufl. 1862—1873), welches die Geschichte des Schönen in fünf Stufen behandelt, hat gleichfalls eine Reihe von Auflagen erlebt. Der erste Band der Aesthetik ist in der Hauptsache eine eklektische Popularisirung der Leistungen von Vischer und Zeising unter geschickter Verwerthung von Bestandtheilen aus anderen Systemen; er wühlt die Probleme nicht in ihrer tiefsten Tiefe auf, aber er vermittelt die Bekanntschaft mit denselben und den bisher erreichten Lösungen in desto angenehmerer Form. Der zweite Band ersetzt die Lektüre der drei letzten Bände von Vischer's Aesthetik, indem er dem Leser zugleich die Härten und Missgriffe des letzteren erspart; da kein Aesthetiker von Deutinger bis zur Gegenwart mehr versucht hat, die Kunstlehre als solche in die Aesthetik zu ziehen, so ist dieser zweite Band neben Vischer die einzige Quelle, auf welche man Belehrung Suchende verweisen kann. Es ist daher kein Wunder, dass Carriere's Aesthetik ebensoviel gelesen wird, wie Vischer's Aesthetik wenig, und sie würde eines noch weit grösseren Ansehens geniessen, wenn ihre Ausdrucksweise nüchterner und präciser wäre und die Citate von schönen Stellen andrer Aesthetiker sparsamere Verwendung gefunden hätten. Diese Ausdrucksweise Carriere's war es, welche Vischer den Angriffspunkt

zu seiner abfälligen Kritik über denselben bei Gelegenheit seiner Selbstkritik bot, wobei er es leider versäumt hat, auch den Verdiensten Carriere's Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Was Carriere's Aesthetik betrifft, so sehe ich sein Hauptverdienst darin, dass er dieselbe auf eine durchaus gesunde erkenntnisstheoretische Basis, nämlich auf einen transcendentalen Realismus, gestellt hat (während Vischer in einem erkenntnisstheoretischen Idealismus ähnlich wie Schopenhauer stecken geblieben ist), dass er unter entschiedener Verwerfung aller und jeder Dialektik die Anschauung als Grundlage und Ausgangspunkt, und die Induktion von dieser Anschauungsgrundlage aus als die allein fruchtbare Methode der Aesthetik proklamirt hat, und dass er nach Zeising's Anleitung die Vischer'sche Lehre von den Modifikationen des Schönen verbessert hat, ohne doch sich von der Zeising'schen Schablone gefangennehmen zu lassen. Form, Grösse und stofflichen Reiz, welche bei Zeising eine Untereintheilung der „Bestimmtheit" als Gliedes der „Scheinhaftigkeit" des Schönen bilden, erhöht Carriere zu Momenten des Schönen überhaupt, welche sich mit den Modifikationen des Formalschönen, Erhabenen und Reizenden decken; die drei anderen Modifikationen, das Tragische, Komische und Humoristische fasst er als „das werdende Schöne im Process seiner Entwickelung" in eine zweite Gruppe zusammen, welche er von der erstgenannten durch Einschaltung des „Hässlichen und seiner Ueberwindung" absondert. Seine Fehler auf formellem Gebiete bestehen in schönrednerischer Phraseologie, gefühlsmässiger Ueberschwenglichkeit, und damit verknüpfter begrifflicher Verschwommenheit; auf inhaltlichem Gebiete finde ich sie in dem unklaren Bestreben, auch in der Aesthetik den Theismus, allerdings in seiner Vereinigung mit der monistischen Immanenzlehre, zur Geltung zu bringen, von welchem Hegel, Vischer und selbst Zeising frei sind, ferner in einer Ueberspannung der moralischen Gesichtspunkte, insbesondere im Gebiete der Poesie, in einem gewissen Missbrauch des Ausdrucks „Freiheit" und endlich in einem gewissen Missverständniss und Missbrauch des Ausdrucks Realismus, in Folge dessen er seinen Standpunkt als Ideal-Realismus oder Real-Idealismus bezeichnen zu können glaubt.

Was soll man sich aber in der Aesthetik bei Realismus denken? Der ästhetische Formalismus steht dem Realismus noch ferner als der konkrete Idealismus, so dass derselbe gradezu eine Verwandtschaft und Hinneigung zu dem abstrakten ästhetischen Idealismus zeigt; es kann also eine stärkere Berücksichtigung der formalen Elemente des Schönen, wie Carriere sie von Zeising übernommen hat, unmöglich den Anspruch erheben, ein realistisches Moment zu sein. Ebenso zu loben ist die Betonung des konkret-Individuellen in der Aesthetik und der Abhängigkeit der Gestaltung von den individuellen Triebkräften. Aber beides bleibt innerhalb des Rahmens des recht verstandenen konkreten Idealismus und fügt kein Moment der Realität hinzu. Das Individuelle ist eben nur eine konkrete Partialidee als Glied der konkreten absoluten Idee, mit ihm wird also nur der Gegensatz gegen einen abstrakt-monistischen Idealismus betont; die individuellen Triebkräfte sind eben nur Partialfunktionen des absoluten

Realisirungswillens an der absoluten Idee, und was von ihnen zur ästhetischen Anschauung gelangt, ist doch nur ihr ideales Resultat im ästhetischen Schein. Man kann unmöglich das Ausgehen von der Anschauung, wie Carriere es mit Recht betont, realistisch nennen; denn der Inhalt der ästhetischen Anschauung ist eben keine Realität, sondern der ästhetische Schein, der bei den Künsten der Phantasie immer neu erzeugt werden, bei den Künsten der Wahrnehmung aber von derjenigen Realität, die ihn zufällig trägt, ausdrücklich abstrahirt werden muss. Der Glaube Carriere's, eine Synthese des Realismus mit dem Idealismus in der Aesthetik vollzogen zu haben, beruht also lediglich auf der Verwechselung zwischen Scheinhaftigkeit und Realität, vor welcher schon Zeising gewarnt hatte, freilich ohne ihr selbst ganz zu entgehen. Was Carriere mit seiner Einheit von Idealismus und Realismus meint, ist nichts als die Einheit der Idealität und Scheinhaftigkeit, oder die Unabtrennbarkeit des idealen Gehalts von seiner konkreten Erscheinungsform, durch welche er sich als ästhetischer Schein der Anschauung darbietet. Diese Einheit schwebt aber selbst in der Sphäre der Idealität oder eines zu aller Realität im Gegensatze stehenden ideellen Daseins; ihre Hervorhebung ist auch nichts Neues in der Aesthetik, sondern liegt der Definition des Schönen in der gesammten konkret-idealistischen Aesthetik zu Grunde. Was Carriere beabsichtigt, ist also nur, seinen Standpunkt von demjenigen alles abstrakten (d. h. von dem ästhetischen Sinnenschein und Phantasieschein abstrahirenden) Idealismus scharf zu sondern; er findet aber für dieses an sich löbliche Bestreben nicht das rechte Wort, sondern lässt sich durch unbestimmte abstrakte Ausdrücke, wie „Realismus“, irre leiten und versucht einen Gegensatz (von Realismus und Idealismus) in die Aesthetik zu übertragen, der wohl in der Erkenntnisstheorie und Metaphysik seinen guten Sinn hat, aber keinen in der Aesthetik.

Die ungleich wichtigere Leistung Carriere's sehe ich in seiner Geschichte des Ideals und der Künste in ihrem Zusammenhang. Wenn schon der zweite Band der Aesthetik die gerügten Mängel in viel geringerem Grade als der erste hervortreten lässt, so verschwinden sie in diesem geschichtlichen Werke in dem Maasse, dass sie aufhören, störend zu wirken. Die Fünftheilung in die orientalische, klassische, mittelalterliche, Renaissance- und moderne Kunst wird unbedingt als ein Fortschritt gegen alle vorhergehenden Eintheilungen angesehen werden müssen. Das Werk ist im besten Sinne populär und doch von philosophischem Geiste getragen und durchdrungen, und kann so, wie es ist, als ein Schatz der Belehrung und Anregung für unser Volk und namentlich für unsere Jugend empfohlen werden. Vom Standpunkt des Aesthetikers betrachtet überwiegt freilich das geschichtliche Material doch noch allzusehr die ästhetische Verwerthung, und es wäre höchst dankenswerth, wenn Carriere sich entschlösse, die Geschichte des Schönen aus rein ästhetischem Gesichtspunkt in einem Bande zu bearbeiten, der sich als dritter seiner Aesthetik angliedern würde. Ausser den genannten Werken hat Carriere im Gebiete der Aesthetik noch eine Art Poetik, oder Kunstlehre der Poesie, veröffentlicht u. d. T. „Die Poesie, ihr Wesen und

ihre Formen, mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte" (2. Aufl. 1884); es ist diess eine ausführlichere Behandlung des der Poesie gewidmeten Abschnitts im zweiten Bande der Aesthetik mit reichen Illustrationen aus der fünfbändigen Kunstgeschichte.

Im Ganzen darf man den Einfluss Carriere's als einen ebenso günstigen wie weitreichenden bezeichnen; er hat in ähnlicher Weise dahin gewirkt, die Aesthetik des konkreten Idealismus in das Bewusstsein weiterer Kreise einzuführen, wie Schopenhauer diejenige des abstrakten Idealismus, er hat aber darüber hinaus durch seine Kunstlehre und Kunstgeschichte belehrend, bildend und veredelnd auf unsre Zeit gewirkt. Seine formellen Fehler liegen so sehr auf der Oberfläche, dass sie kaum zu verkennen sind, aber sie bergen auch nicht die Gefahr in sich, jemand zur Nachahmung zu reizen. Kurz er hat die Aufgabe einer eklektischen Summenziehung und Popularisirung der Leistungen des konkreten Idealismus und einer Durchführung desselben auf kunstgeschichtlichem Gebiete im Ganzen in verdienstlicher Weise gelöst.

Zu einer kritischen Geschichte der Aesthetik hätte seiner milden, koncilianten Natur wohl kaum die unentbehrliche kritische Schärfe zu Gebote gestanden; deshalb musste diese Aufgabe von andern Schultern getragen werden. Schasler besitzt diese Schärfe in hohem Maasse; seine Feder kann gradezu ätzend schreiben, wenn sie ihre Spitze gegen Zeitgenossen kehrt, welche einer abweichenden Richtung angehören, doch bleibt sie stets auf sachlichem Gebiet. Seine Geschichte der Aesthetik ist das erste Werk, welches diesen Namen verdient und die Lekture desselben ist auf jeden Fall höchst anregend und lehrreich. Noch in keinem früheren Werke war der Kampf gegen den Platonischen abstrakten Idealismus so entschieden aufgenommen und so konsequent durchgeführt worden. Leider findet nur auch er nicht das rechte Wort zur Bezeichnung seines dem abstrakten Idealismus entgegengesetzten Standpunkts, sondern ahmt den terminologischen Fehler Carriere's nach, von Realidealismus oder Idealrealismus zu reden (S. 1125, 1132). Ja er sucht sogar diese Bezeichnung durch seine Geschichtsdarstellung zu begründen, indem er dem ästhetischen Idealismus einen ästhetischen Realismus gegenüberstellt, und selber die Synthese dieser Antithese sucht. Fragt man nun aber, worin dieser ästhetische Realismus in der Geschichte der Aesthetik besteht, so zeigt sich, dass er zwei ganz heterogene Elemente umfasst, den abstrakten Idealismus Schopenhauer's und den abstrakten Formalismus Herbart's und seiner Schule. Beide haben mit ästhetischem Realismus nicht das Geringste zu schaffen, und es hat auf ihre Aesthetik keinen Einfluss, dass sie nebenbei auf metaphysischem Gebiet beide, wenn auch in ganz verschiedener Weise, Realisten sind.

Schasler ist übrigens der letzte, um praktisch dem abstrakten Formalismus Koncessionen zu machen; in praktischer Hinsicht wandelt sich ihm unter der Hand der Begriff des ästhetischen Realismus in eine genaue Vertrautheit mit den öffentlich zugänglichen Werken der verschiedenen Künste, d. h. in Kunstkennerschaft, Kenntniss der Kunstgeschichte und der künstlerischen Technik um. Nun ist es

zwar eine sehr gerechtfertigte Forderung, dass man über das Kunstschöne (wie über alle andren Dinge) nicht reden soll, ohne es zuvor kennen gelernt zu haben; indess wird man doch das nimmermehr ästhetischen Realismus nennen können, sondern höchstens Empirismus. Es würde sich also dabei nicht sowohl um einen Unterschied des ästhetischen Standpunkts als vielmehr der Methode handeln, insofern die Induktion aus der ästhetischen Erfahrung gegen die Deduktion aus philosophischen Principien empfohlen wird (1010). Das wäre schon ganz gut, wenn nur Schasler nicht immer noch in dem Glauben an die allein seligmachende Kraft der dialektischen Methode befangen wäre (794—795) und dadurch seine Anerkennung der induktiven Methode wieder umstiesse.

Leider fehlt es Schasler auch an einer klaren erkenntnisstheoretischen Grundlage seiner Weltanschauung, indem er zwischen dem transcendentalen Idealismus Vischer's und dem transcendentalen Realismus Carriere's schwankt. Diess tritt besonders deutlich hervor, wo er den Begriff der „Erscheinung" bald im idealistischen bald im realistischen Sinne auslegt, und aus der widerspruchsvoll doppelsinnigen Auslegung dieses Begriffs sogar das Eintheilungsprincip der Künste ableiten will („Das System der Künste" S. 240—243, 260—261).

Von dem systematischen Theil seiner Aesthetik, welcher dem historisch-kritischen Theil folgen sollte, hat Schasler bisher nur zwei Abschlagszahlungen geleistet, erstens „Das System der Künste" (1882), und zweitens „Aesthetik, Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst" in zwei Bändchen klein Oktav (1886). Die erstere Schrift ist wohl die eingehendste Bearbeitung des Problems der Gliederung der Künste, welche wir besitzen, und dient dadurch der Carriere'schen Aesthetik zur nützlichen Ergänzung, in welcher grade diese Frage sehr stiefmütterlich behandelt ist. Wie alles, was Schasler schreibt, regt auch diese Arbeit durch ihre Frische und Schärfe den Leser lebhaft zu eigener Gedankenthätigkeit an und macht die Kritik, welche sie herausfordert, leicht und fruchtbar. Gleichwohl erfüllt sie nicht die Erwartungen, welche man nach dem kritischen Theil auf den systematischen setzen zu dürfen hoffen konnte. Das letztere der beiden Werke ist ein gedrängter Grundriss, welchem durch die Zugehörigkeit zu einem populärwissenschaftlichen Sammelwerke („Das Wissen der Gegenwart") sowohl der Verzicht auf streng spekulative Erörterungen als auch ein eng begrenzter Umfang vorgezeichnet war. Demgemäss ist die allgemeine Einleitung auf 73 Seiten beschränkt, von denen überdiess 34 der Erörterung des Erhabenen und Anmuthigen gewidmet sind. Die in der krit. Gesch. d. Aesth. behandelten principiellen Grundprobleme gelten hier als erledigt, oder werden doch (wie z. B. die Bedeutung des Hässlichen) nur ihrem Ergebniss nach kurz angedeutet, und die im „System der Künste" erörterten Fragen in Betreff der Eintheilung und Gliederung der Künste werden ebenfalls zur Vermeidung unnützer Wiederholungen bei Seite gelassen. Aber auch andre wichtige Begriffe, z. B. der des Tragischen und Komischen, für deren Förderung die früheren Schriften Schasler's noch keine nennenswerthen Beiträge erbracht haben, werden

hier kurz und gelegentlich bei der Besprechung der Arten des Dramas mit abgemacht. Eine eigentliche Popularität der Schreibweise ist trotz dieser Koncessionen kaum erreicht, wenigstens in geringerem Maasse, als Carriere's Aesthetik sie thatsächlich zeigt.

Es ist der Fluch aller Gundrisse und Leitfaden, in dem Eigenthümlichen, was sie bieten, wegen unzulänglichen Raums zur Begründung paradox zu erscheinen, in dem Bestreben nach möglichster Vollständigkeit aber zum grossen Theil auch mehr oder minder bekannten und trivialen Inhalt bringen zu müssen. Erst in einer ausführlichen Behandlung wird auch den auf gebahnten Wegen einherwandelnden Ansichten eine eigenthümliche und individuelle Färbung gesichert, durch welche sie anziehend werden, und erst bei breiter zugemessenem Raum wird dem Autor die lähmende Furcht, mit jeder abweichenden Ansicht paradox zu erscheinen, von der Seele genommen. Unter diesem Fluch, zwischen Paradoxie und Trivialität schwanken zu müssen, leiden insbesondere alle mir bekannten Leitfaden der Aesthetik, am meisten die aus dem Nachlass ihrer Verfasser veröffentlichten. Die „Grundzüge“ Schasler's werden in geringerem Maasse von diesem Fluch betroffen, weil sie etwa den doppelten Umfang eines akademischen Leitfadens haben; aber auch sie haben unter demselben zu leiden, und man wird ihrem Verfasser nur dann gerecht werden können, wenn man dieselben im untrennbaren Zusammenhang mit seinen früheren Veröffentlichungen betrachtet.

Wenngleich die ästhetischen Aufschlüsse der letzteren durch die jüngste Veröffentlichung in vielen Punkten vervollständigt werden, so wird man doch kaum sagen können, dass durch dieselbe die principielle Förderung, welche die Aesthetik durch Schasler bereits früher erfahren hat, einen wesentlichen Zuwachs erhalten habe. Trotz aller Polemik gegen Vischer und trotz vieler an dessen Lehren vorgenommenen Korrekturen zeigen grade diese „Grundzüge“, wie sehr Schasler sowohl in der Lehre vom Naturschönen und kulturgeschichtlich Schönen (welche den hauptsächlichen Inhalt des ersten Bändchens bildet) als auch in der Kunstlehre (welche den zweiten Theil füllt) auf gemeinsamem Boden mit Vischer steht. Es scheint, dass Schasler wesentlich in der gedanklichen Auseinandersetzung mit Vischer sich seine Ansichten erarbeitet hat, ohne von andern Aesthetikern (abgesehen von Rosenkrantz) dabei nennenswerthe Einflüsse empfangen zu haben, und dass er erst mit vollständig befestigten Ansichten an das Studium der Geschichte der Aesthetik herangetreten ist. Hierdurch ist er zwar vor dem Eklekticismus bewahrt geblieben, hat sich aber auch gegen manche werthvolle Anregungen abgeschlossen, welche die neuere Aesthetik ihm hätte bieten können. Wenn er z. B. Zeising's Lehre von den Modifikationen des Schönen gekannt hätte, so ist kaum anzunehmen, dass er in dem allgemeinen Theil sich auf die Erörterung von bloss zweien beschränkt und das Ideal als die Einheit bloss dieser zwei Modifikationen (des Erhabenen und Anmuthigen) definirt haben würde.

Wenn Schasler so grosses Gewicht darauf legt, die Aesthetik nicht bloss als „Wissenschaft des Schönen“, sondern als „Wissenschaft

des Schönen und der Kunst" zu definiren, so erscheint die von ihm angegebene Begründung (I 1) als unhaltbar. Die Kunst hat es allerdings nicht bloss mit dem Schönen in einem das Hässliche ausschliessenden Sinne des Worts zu thun, sondern ebensowohl mit dem Hässlichen, aber doch nur sofern dasselbe selbst ein negativer Bestandtheil des Schönen ist; in demselben Sinne hat es aber auch die Aesthetik als Wissenschaft des Schönen mit dem Hässlichen zu thun (I 18). Der Zusatz „und der Kunst" ist daher jedenfalls überflüssig.

Schasler geht von dem Begriff der „Anschauung" aus; aber die Art, wie er diesen Begriff definirt, scheint ebenso bedenklich und anfechtbar wie der Werth, welchen er dem Begriff der „Freiheit" in diesen grundlegenden Erörterungen beimisst, und wie dasjenige, was er über die Unterschiede zwischen Thier und Mensch sagt. Man kann sich mit der Betonung der Anschauung als Ausgangspunkt ganz einverstanden erklären, so lange dabei die sinnliche Anschauung in Gegensatz zu dem abstrakten Begriff, der gedanklichen Reflexion und der (übersinnlichen) Idee gestellt wird; denn in dieser Zusammenstellung tritt die Absicht klar zu Tage, dass bei dem Suchen des Schönen im Anschaulichen das „Anschauliche" die Stelle des „Scheinhaften" oder „Phänomenalen" vertritt und nur das abstrakt Begriffliche und rein Ideelle ausschliesst. Aber Schasler setzt hier die Anschauung keineswegs in Antithese zu Begriff und Idee, sondern zu Empfindung und Wahrnehmung, und behauptet das Zusammenfallen der ästhetischen Auffassung des ästhetischen Scheins mit der „Anschauung" in diesem besonderen, engeren Sinne des Worts. Er behauptet nämlich, dass die Empfindung sich nur auf das Innere oder Subjekt, die Wahrnehmung nur auf das Aeussere oder Objekt beziehe, die Anschauung aber beide zur Einheit in sich verbinde (I 16, 25). Nun enthält aber jede sinnliche Empfindung schon etwas Objektives in sich, mindestens einen Aufschluss über den Zustand des eignen Körpers (Hunger, Durst, Schmerz), meist aber auch schon eine Aussage über die Beschaffenheit der supponirten äusseren Ursache der Empfindung (hell, laut). Andrerseits steckt in der Wahrnehmung die Subjektivität der Sinnesempfindungen mit drin, aus denen sie aufgebaut ist. Wie die Anschauung aus Empfindungen und intellektuellen Funktionen konstituirt ist, so ist die Wahrnehmung aus Empfindungen, Anschauungen und intellektuellen Funktionen konstituirt, und endlich die Phantasieanschauung aus Wahrnehmungs-Erinnerungen und intellektuellen Funktionen. Nicht eine einzelne dieser vier Etappen des Vorstellungsprocesses macht die Welt der Erscheinung aus, sondern alle vier zusammen, wobei je nach dem besonderen Falle bald die eine, bald die andre vorwiegt. Nicht bloss in einer von ihnen, sondern in jeder ist auf gewisse Weise eine Einheit des Subjektiven und Objektiven gesetzt. Aber keine derselben enthält in sich weniger als objektive Erscheinung, keine enthält an und für sich schon die Herabsetzung der objektiven Erscheinung zum blossen, rein subjektiven Schein, wodurch die Erscheinung erst zum ästhetischen Schein wird (I 16, 25). Da nun aber das Schöne erst da zu finden ist, wo die Welt (der Erscheinung) zum reinen Schein ihrer selbst für das anschauende Subjekt geworden ist, so kann es nicht

der Begriff der Anschauung in diesem engeren Sinne sein, von dem die Aesthetik auszugehen hat, sondern der Begriff des **ästhetischen Scheins**, welcher erst durch das ästhetische Verhalten des Subjekts, durch ästhetische Auffassung oder ästhetische Perception der Erscheinung von Seiten des Subjekts gewonnen wird. Da die Anschauung nur einer der mannichfachen Faktoren ist, aus welcher die Erscheinungswelt als Produkt hervorgeht, so darf sie keinenfalls mit dem specifisch ästhetischen Verhalten des Subjekts zur Erscheinungswelt, durch welches dieselbe unter Abstraktion von der Realität zum reinen Schein geläutert wird, vermengt oder gar an dessen Stelle gesetzt werden, wie Schasler es thut.

In Bezug auf die geschichtliche Entwickelung des Ideals ist zu bemerken, dass Schasler in seinem jüngsten Werk zu der Hegel-Vischer'schen Dreitheilung, (offenbar der dialektischen Triadik zu Liebe) zurückgekehrt ist, aber den Wandelungen innerhalb der dritten (christlichen) Periode ähnlich wie Deutinger durch Unterabtheilungen Rechnung zu tragen sucht. Ich vermag hierin nur einen Rückschritt hinter Carriere, nicht einen Fortschritt über denselben hinaus zu erblicken, und dieser Rückschritt bekundet sich darin, dass die christliche Periode als völlig koordinirte Glieder einerseits solche Unterarten umfasst, welche, wie Mittelalter und Renaissance, an kulturgeschichtlichem und kunstgeschichtlichem Gewicht dem Orientalismus und Klassicismus mindestens gleichstehn, und andrerseits solche Unterarten, welche bloss flüchtig vorrüberrauschende Momente der neuesten Kunstgeschichte fixiren.

Wie dem auch sei, immerhin ist Schasler durch seine „Grundzüge“ unbestreitbar in die Reihe der ästhetischen Systematiker eingerückt, und es wird hinfort nicht mehr angehen, die Gesammtheit seiner Leistungen in der Weise bei Seite zu setzen, wie es leider bisher geschehen ist. Sehr zu bedauern aber wäre es, wenn die Veröffentlichung dieser „Grundzüge“ für ihren Verfasser zum Hinderniss werden sollte, sich der endlichen Ausarbeitung des noch ausstehenden zweiten Bandes seines „Systems der Aesthetik“ hinzugeben, von welchen erst eine streng philosophische Begründung seines principiellen Standpunkts zu erwarten wäre. Ueber die Details der Lehre vom Naturschönen und Kunstschönen ist es lange nicht so schwer, zu einer Verständigung zu gelangen, als über die entscheidenden Principienfragen; wären nur die letzteren erst als gelöst zu betrachten, so würden die im Bereiche der ersteren noch etwa bestehenden Meinungsverschiedenheiten sich ganz von selbst erledigen. Diess ist der Grund, warum die meisten neueren Bearbeitungen der Aesthetik von der Behandlung der Kunstlehre ganz Abstand genommen und sich auf den allgemeinen Theil beschränkt haben (z. B. Zeising, Wiener, Kirchmann, Horwicz, Zimmermann, Köstlin, Fechner). Da Schasler alle diese neueren Aesthetiker keiner Beachtung gewürdigt hat, so liegt auch keine Störung des Zusammenhanges der Darstellung darin, dass sein jüngstes Werk hier vor diesen zum Theil sehr viel früher erschienenen Arbeiten erörtert worden ist.

2. Die Gefühlsästhetik.

Kirchmann, Wiener, Horwicz.

J. H. von Kirchmann knüpft an die Kant'sche Gefühlsästhetik an und steht dabei in seiner Opposition gegen den ästhetischen Formalismus ganz auf Seiten des ästhetischen Idealismus, obwohl er denselben im Uebrigen bekämpft. Bei dieser zwiefachen Gegnerschaft zeigt sich der charakteristische Unterschied, dass diejenige gegen den Zimmermann'schen Formalismus völlig unfruchtbar bleibt, wogegen diejenige gegen den Hegelianismus sich durchweg als fruchtbar erweist; während sich mit dem Princip des Formalismus kritisch nichts weiter anfangen lässt, als es zu negiren, verdankt Kirchmann sowohl durch positive Entlehnung wie durch kritische Opposition das Beste, was er zu geben hat, dem ästhetischen Hegelianismus, dem er übrigens näher steht, als er selbst denkt. Seine zweibändige „Aesthetik auf realistischer Grundlage“ (1868), welche ohne Zweifel Kirchmann's bestes Werk genannt werden kann, ist eine der ausführlichsten und scharfsinnigsten Behandlungen der ästhetischen Grundbegriffe, welche wir besitzen, und bildet in der prosaischen Nüchternheit ihrer Behandlungsweise eine kontrastirende Ergänzung zu der enthusiastischen Rhetorik im ersten Bande der Carriere'schen Aesthetik. Während der Idealist Carriere in Gefühlen schwelgt, stellt der Gefühlsästhetiker Kirchmann die Verkörperung des gesunden Menschenverstandes dar.

Gewiss hat Kirchmann an vielen Fehlern des Hegelianismus treffende Kritik geübt, insbesondere an dem Rest von abstraktem Idealismus, welcher ihm anhaftet und z. B. in der gattungsmässigen Auffassung der Idee bei Vischer und Carriere durchschimmert, und an der Ueberschätzung des Hellenismus und des heroischen Zeitalters bei Hegel; aber er ist auch in seiner Kritik meistens zu weit gegangen und hat über das Ziel hinausgeschossen. Gewiss hat Kirchmann Recht, die Gefühlsseite der ästhetischen Empfindung und Anschauung von vornherein mehr zu betonen, als der Formalismus und auch der Idealismus es gethan hat; aber er irrt noch mehr, wenn er den idealen Gehalt der Gefühle verkennt, als der Hegelianismus, wenn er die ästhetische Gefühlswirkung der erscheinenden Idee zu wenig betont. Am meisten jedoch irrt Kirchmann, wenn er glaubt, durch Vertauschung des Ideengehalts mit einem Gefühlsgehalt an Stelle des ästhetischen Idealismus einen ästhetischen Realismus setzen zu können. Und doch steht bei ihm die Gefühlsästhetik im Dienste des realistischen Interesses; weil er erkenntnisstheoretischer und metaphisicher Realist ist, wünscht er, auch den ästhetischen Idealismus durch einen ästhetischen Realismus ersetzen zu können, und bildet die Gefühlsästhetik Kant's aus, weil er hofft, jenes Ziel auf diesem Wege zu erreichen. Ist nun jenes Ziel auf diesem Wege unerreichbar, weil es überhaupt unerreichbar ist, so hat Kirchmann seine Mühe an die Gefühlsästhetik so zu sagen umsonst verschwendet, wenigstens für seinen systematischen Hauptzweck.

Kirchmann definirt das Schöne als das idealisirte, sinnlich angenehme Bild eines seelenvollen (d. h. von Gefühlen erfüllten) Realen (I 72, 241), und behandelt diese vier Bestimmungen gesondert.

Das sinnlich Angenehme würdigt Kirchmann besser als irgend ein andrer Aesthetiker. Es weckt nicht ideale ästhetische Gefühle, sondern reale, sinnliche, und steht somit an und für sich eigentlich ausserhalb der Aesthetik; dennoch tritt es in den Kreis des Schönen als sinnliche Grundlage desselben ein, welche die Idealität des ästhetischen Scheins mit der sinnlichen Realität vermittelt und im Dienste derselben in eine höhere Sphäre emporgehoben wird (I 321—323). Gleichwohl hat Kirchmann Unrecht, auch das sinnlich Angenehme der niederen Sinne in das Naturschöne hineinzuziehen, weil es die Scheinhaftigkeit des ästhetischen Scheins aufhebt, also speciell beim Naturschönen die Abstraktion von der Realität der schönen Natur über den Haufen wirft. Ebenso hat er Unrecht, dem sinnlich Angenehmen als solchen jede „Bedeutung" abzusprechen, da es keine Empfindung angenehmer oder unangenehmer Art giebt, mit der nicht eine, wenn auch sehr unbestimmte, so doch von der jeder andern Empfindung verschiedene Bedeutung verknüpft wäre; es ist vielmehr wesentlich diese Bedeutung des sinnlich Angenehmen, wodurch die Eingliederung desselben in die Idealität des ästhetischen Scheins vermittelt wird. Weil nur die oberen Sinne ästhetischen Schein liefern können, darum kann auch nur bei ihnen das sinnlich Angenehme durch die ihm anhaftende Bedeutung in den ästhetischen Schein aufgehoben werden, und darum ist das sinnlich Angenehme der niederen Sinne trotz der auch ihm anhaftenden Bedeutung vom Schönen direkt ausgeschlossen und nur in Gestalt der Phantasiereproduktion, wo es ohnehin in die Idealität des ästhetischen Scheins aufgehoben ist, zulässig. Wenn die Bestimmung des sinnlich Angenehmen bei Kirchmann darin zu weit ist, dass sie auch das Angenehme der niederen Sinne umspannen soll, so erweist sie sich auf der andern Seite darin zu eng, dass das sinnlich Unangenehme ebenfalls im ästhetischen Schein Platz findet, wenn es durch die ihm anhaftende Bedeutung dazu legitimirt ist. An Stelle des sinnlich Angenehmen wäre also genauer zu setzen: „die sinnlich differenten Gesichts- und Gehörs-Empfindungen, soweit sie in den ästhetischen Schein ein- und aufzugehen geeignet sind". Es scheint aber nicht nöthig, diese Beziehung des ästhetischen Scheins zu den Sinnesempfindungen bereits in die allgemeinste Definition des Schönen mit hereinzuziehen; vielmehr dürfte die Erörterung dieses Gegenstandes der näheren Untersuchung des ästhetischen Scheins vorzubehalten sein, in welchen die Sinnesempfindungen ein- und aufgegangen sein müssen, bevor sie zu ästhetischen Elementen werden.

Im Idealisiren unterscheidet Kirchmann drei Richtungen: 1) die reinigende, welche die bedeutungslosen und störenden Elemente des Gegenstandes beseitigt oder abschwächt, 2) die verstärkende, welche die bedeutungsvollen hervorhebt und steigert, 3) die dem Material Rechnung tragende (I 269). Die dritte Thätigkeit gehört entschieden nicht unter das Idealisiren, da sie vielmehr in einer herablassenden Anbequemung der ideal gestaltenden Phantasie an die beschränkenden

Bedingungen des Materials besteht. Alle drei Richtungen gehören aber nur dem Phantasieschönen und Kunstschönen an, nicht dem Naturschönen, wie Kirchmann meint, sind also nicht allgemeingültige Bestimmungen des Schönen, sondern nur Bestimmungen besonderer, höherer Arten desselben.

Das Abstrahiren von den realen Interessen des Menschen ist Bedingung für die Auffassung des Schönen überhaupt und gehört ebensowenig zum Idealisiren des Naturschönen, wie die Ungenauigkeit unsrer sinnlichen Wahrnehmung, welche überhaupt oder auf eine gewisse Entfernung gewisse, den ästhetischen Gesammteindruck störende Elemente am Objekte dem Bewusstsein entzieht. Die Umgestaltung der Erinnerung in einer gewissen zeitlichen Ferne ist allerdings schon ein unwillkürliches Idealisiren, aber es ist dann eben auch eine unbewusste Reproduktion der Phantasie und nicht mehr Naturwirklichkeit, was vom Bewusstsein als Objekt aufgefasst wird. Dass man bei der wahrgenommenen Naturschönheit von dem realen Existiren oder Dasein des Naturwirklichen abstrahiren und die subjektive Erscheinung als reinen Schein, als bloss ideales Bild auffassen muss, ist ganz richtig; aber Kirchmann selbst betont es mit Recht, dass diese „Idealität" des ästhetischen Scheins nicht mit der „Idealisirung" verwechselt werden darf (I 52). Die Idealität des ästhetischen Scheins im Gegensatz zur Realität des Daseins ist allem Schönen gemeinsam; die Idealisirung aber ist es, welche das Kunstschöne und Phantasieschöne durch unbewusste Umgestaltung idealischer macht, als das Naturschöne es ohnehin schon ist. Wer ein Naturschönes in der wahrnehmenden Auffassung zugleich mit künstlerischer Phantasie unbewusst idealisirt, der hat eben das Naturschöne bereits mehr oder minder in ein Phantasieschönes umgewandelt; ein Naturschönes im Gegensatz gegen das Phantasie- und Kunstschöne giebt es grade nur insoweit, als noch keine unbewusste Idealisirung mit der sinnlichen Wahrnehmung vorgenommen worden ist. Giebt es kein Schönes vor oder abgesehen von diesem unbewussten Idealisirungsprocess der künstlerischen Phantasie, so giebt es eben kein Naturschönes, und was man gewöhnlich so nennt, ist schon Phantasieschönes; diese neueste Consequenz Vischer's dürfte aber in Kirchmann's Realismus am allerwenigsten passen. Darum darf die Bestimmung des Idealisirens in der allgemeinsten Definition des Schönen ebensowenig vorkommen wie die des sinnlich Angenehmen.

Hiernach bleiben von der obigen Definition des Schönen nur zwei Bestimmungen übrig: „das Schöne ist das Bild eines seelenvollen Realen", und in dieser abgekürzten, und so erst wahrhaft allgemeingültigen Form führt Kirchmann auch meistens seine Definition an.

Kirchmann versteht unter „Bild" wesentlich dasselbe, was Schiller und die Hegel'sche Schule ästhetischen Schein nennt — unter „Bildlichkeit" dasselbe, was jene Scheinhaftigkeit nennt. Er unterscheidet die bildliche Welt des Schönen als eine ideale Welt von der realen, seienden Welt der Wirklichkeit, und dem entsprechend die Sphäre der ästhetischen, idealen, conditionalen Gefühle und Empfindungen als eine parallellaufende von der Sphäre der realen Gefühle des ernsten,

wirklichen Lebens. Er führt bestimmter und klarer als irgend einer seiner Vorgänger die spielende Freiheit, Heiterkeit, Beweglichkeit und vielseitige Vereinbarkeit der idealen ästhetischen Gefühle aus im Gegensatz zu der ernsten, leidenschaftlichen Befangenheit, schwerfälligen Exklusivität und langsamen Veränderungsfähigkeit der realen Gefühle, und betont mit Recht, dass die idealen Gefühle nur durch die ideale Bildlichkeit des Schönen geweckt werden können, wie die realen nur durch die wirkliche Welt (I 54—58). Trefflich ist sein Nachweis, dass das Naturschöne, welches einen Theil der realen Welt bildet, nur dann als Schönes empfunden werden kann, wenn der Beschauer von seiner Realität abstrahirt und es als rein ideales Bild auffasst, also die subjektive Erscheinung von ihrer transcendentalen Beziehung auf eine an und für sich seiende Existenz loslöst und rein als ideale Erscheinung, d. h. als ästhetischen Schein betrachtet (I 191—194). Das Naturschöne besitzt deshalb keine Gegenständlichkeit, da das Bild hier nur ästhetischer Schein ist, der durch die Realität selbst geweckt wird (I 289); auch das „dichterische Bild“ oder der ästhetische Schein der Poesie besteht bloss in Vorstellungen und besitzt die Bestimmungen, welche das reale Vorbild in der Form des Seins hat, nur in der Form des Wissens (I 49), und dem „Tonbild“, welches nach Kirchmann den natürlichen rhythmischen und Klang-Ausdruck des realen menschlichen Gefühlslebens abbildet, wird noch weniger „Gegenständlichkeit“ zuzuschreiben sein.

Nach alledem sollte man glauben, dass Kirchmann unter der idealen Bildlichkeit gar nichts andres als den ästhetischen Schein oder die subjektive Erscheinung des Bewusstseins oder das „Was“ des seienden Vorbildes in der Form des Wissens verstehen und demgemäss darauf verzichten müsse, dem Bilde eine an und für sich seiende Gegenständlichkeit zuzuschreiben. Diess ist aber nicht der Fall, und der abweichende Ausdruck ist gerade mit Absicht gewählt, um dem Realismus zu Liebe an dem Bilde selbst noch als an etwas Seiendem, Gegenständlichem festhalten zu können, das kein blosses Gedankending sein soll (I 49). Dem Sichausgestalten der Idee in dem ästhetischen Schein setzt Kirchmann die alte Nachahmungslehre des Aristoteles entgegen und verallgemeinert gleich diesem das gegenständliche Sein des Abbildes in den bildenden Künsten zu einer für alles Schöne gültigen Bestimmung, uneingedenk dessen, dass er selbst dieselbe als nicht gültig für das Naturschöne und Poesieschöne zugegeben hat und ebenso für das Tonschöne zugeben muss. Er verkennt dabei, dass das reale Abbild in den bildenden Künsten in ganz demselben Sinne wie das reale Naturschöne nur die äussere Unterlage und Bedingung für das Zustandekommen des gewussten Vorstellungs-Bildes oder des subjektiven ästhetischen Scheins ist, und überträgt die Bestimmung der Idealität mit eben solchem Unrecht von dem schönen ästhetischen Schein im Bewusstsein des Beschauers auf die Werke der bildenden Kunst, wie er die seiende Gegenständlichkeit von diesen realen Abbildern (Bauwerken, Statuen, Gemälden) auf den ästhetischen Schein des Schönen übertragen hatte. Die Ausdrücke „Bild“ und „Bildlichkeit“ sind s c h l e c h t, weil sie zwischen dem realen Kunstwerk und

dem subjektiven ästhetischen Schein schillern; aber grade wegen dieses Schillerns zieht der Realist Kirchmann sie dem präcisen Ausdruck des „ästhetischen Scheins" vor, um auch die ideale Welt des Schönen doch noch für seinen Realismus reklamiren zu können.

Diese realistischen Motive für das Zurückgreifen auf die Aristotelische Nachahmungstheorie treten noch deutlicher hervor, wenn wir zu der vierten und letzten Bestimmung in Kirchmann's Definition des Schönen übergehen. Das Schöne soll das Bild eines seelenvollen Realen sein. Wenn hier unter Realem nicht ein wirklich seiendes Reales, sondern ein bloss vorgestelltes, als daseiend fingirtes Reales verstanden werden soll, so ist das nichts andres, als was Hegel und seine Schule auch sagt; denn der ästhetische Schein könnte uns gar nicht als Erscheinung der Idee gelten, wenn er nicht als ein fingirtes Reales wenigstens vorgestellt würde (Hegel's Aesth. III 243), welches das seelische Innre mit einem sinnlichen Aeussern verknüpft. Aber grade diese fingirte Realität ist ebenso, wie beim Naturschönen die wirklich existirende Realität, dasjenige, wovon beim ästhetischen Schein abstrahirt, was in der Deutung des Scheins übersprungen wird; denn sie ist nur Mittel, um diese Deutung zu vollziehen, und zwar ein unbewusst gewordenes, unbewusst seine Schuldigkeit thuendes Mittel, das den ästhetischen Eindruck des Schönen sofort stört und zerstört, sobald es sich in's Bewusstsein hervordrängt. Der ästhetische Eindruck ruht lediglich auf den beiden Endgliedern: dem ästhetischen Schein und dem durch denselben versinnlichten seelischen Gehalt, und die Hegel'sche Schule hat ganz Recht, diess zu betonen, weil das psychologisch unentbehrliche Zwischenglied unbewusst geworden sein muss, wenn der ästhetische Eindruck in seiner Reinheit zu Stande kommen soll. Grade für Kirchmann, der das Abstrahiren von der Realität als Bedingung für die Auffassung des Naturschönen so gut analysirt hatte, lag es nahe genug, diese Einsicht auch auf das Kunstschöne auszudehnen, also das Abstrahiren von der gegenständlichen Realität nicht nur des Bildes als solchen, sondern auch des fingirten oder wirklichen Realen, welches durch dasselbe abgebildet oder repräsentirt werden soll, als die Vorbedingung für das Zustandekommen eines ästhetischen Eindrucks hinzustellen. Nimmt doch auch er nur das Seelische als den Inhalt des Bildes oder ästhetischen Scheins an, nicht das seelenvolle Reale, das er vielmehr dem Schönen als Stoff oder Original gegenüberstellt, welcher nach Inhalt und Form dem Inhalt und der Form des Bildes korrespondirt (I 86—87). Ist es da nicht selbstverständlich, dass der Geniessende unmittelbar im ästhetischen Schein den seelischen Inhalt aus der Form herausliest, oder vielmehr implicite mit dieser in sich aufnimmt und ungetrennt von dieser geniesst, anstatt den Umweg der Reflexion über den Zusammenhang von Inhalt und Form im realen Vorbild und über den Zusammenhang des Abbilds mit dem Vorbild einzuschlagen?

Das Reale, welches Vorbild des Schönen sein soll, umfasst nach Kirchmann nicht bloss das gewusste (wahrgenommene oder erschlossene) Reale, sondern auch das bloss geglaubte Reale, mit andern Worten: nicht

bloss das Wirkliche, sondern auch die für wahr gehaltenen Phantasieprojektionen (I 75—76). Mit diesem Zugeständniss fällt schon das Nachahmungsprincip und der Realismus in Bezug auf das Vorbild dahin; denn sobald ich eine für wahr gehaltene Phantasieprojektion mit demselben Recht zum Modell des künstlerischen Schaffens nehmen kann wie die Wirklichkeit, wird es klar, dass es auf ganz andre Bestimmungen als auf die objektive Realität des Gedankenvorbildes beim künstlerischen Schaffen ankommen muss, und dass dieses sonach kein blosses Nachahmen mehr sein kann. Diess wird noch deutlicher, wenn man in Betracht zieht, dass der Künstler und die Zuhörer oder Zuschauer nicht einmal an die Wahrheit ihrer Phantasieprojektionen zu glauben brauchen, sondern sich des fiktiven Charakters derselben sehr wohl bewusst sein können, ohne dass darum der ästhetische Schein untauglich wird zur Versinnlichung des idealen Inhalts (I 297—298). Diese Thatsache ist vom Standpunkt des Kirchmann'schen Realismus schlechterdings unerklärlich und beweist, dass es für den ästhetischen Eindruck nur auf ein verständliches Darbilden des idealen Inhalts in Gestalt des ästhetischen Scheins, nicht aber auf das Abbilden eines Realen ankommt, wie die Nachahmungstheorie behauptet. Die Benutzung der Zusammenhänge der wirklichen Welt oder der Phantasiewelt des Volksglaubens hat vor denen einer ideal erfundenen Welt nur den Vortheil einer leichteren Verständlichkeit und einer fester durchgebildeten Gesetzmässigkeit voraus; ein Kunstwerk ist um so schöner, je näher sein ästhetischer Schein sich an die Gesetze der wirklichen Welt anschliesst (I 301), aber nur deshalb, weil der Künstler sich an die einmal angenommenen Gesetze seiner Phantasiewelt binden muss (I 298), und er in Gesetzmässigkeit seines Produkts mit dem schaffenden Weltprincip nicht konkurriren kann.

Wenn im Phantasie- und Kunstschönen einer erdichteten Welt das Vorbild sich zu nichts verflüchtigt und in dem Bilde der Phantasie aufgeht, wenn im Tonschönen das Vorbild (der rhythmisch und tonisch seine Gefühle unwillkürlich ausdrückende Mensch) nur den ersten rohen Anstoss für die Entwickelung eines selbstständigen vorbildlosen Ausdrucksmittels, der musikalischen Tonsprache, abgiebt, so ist im Naturschönen das Abbild mit dem Vorbild verschmolzen und muss erst vom Wahrnehmenden abgelöst werden; wie im ersten Falle die reale Unterlage eines an und für sich bestehenden und zur Abbildung dienenden Originals entschwunden ist, und im zweiten Falle die Gleichheit oder Aehnlichkeit zwischen Vorbild und Abbild auf kaum erkennbare Spuren zusammenschrumpft, so fehlt im dritten Falle die Verschiedenheit und Ungleichheit des Abbildes gegen das Original. Und doch erklärt Kirchmann diess alles dreies für unentbehrlich, um von Bild und Bildlichkeit in seinem Sinne sprechen zu können (I 187—188), hebt also selbst damit indirekt die von ihm aufgestellten Behauptungen wieder auf. Beachtenswerth ist noch, dass Kirchmann die Vischer'sche Ansicht von der blossen Oberflächenhaftigkeit des ästhetischen Scheins mit Recht für falsch erklärt (I 191), obwohl der Ausdruck „Bildlichkeit“ ihn zur Annahme derselben hätte verleiten können; denn Bildlichkeit passt nur auf den

Augenschein, nicht auch auf den Ohrenschein, der grade in's innerste Herz der Dinge hineinhört, und nicht auf den Phantasieschein, der die sprachliche Offenbarung des Innern mit unter sich befasst. —

Wir haben nunmehr gezeigt, dass in der Kirchmann'schen Definition das Wort „Bild" durch „ästhetischen Schein" ersetzt und das Wort „Reale" gestrichen werden muss; sie würde alsdann lauten: „Das Schöne ist der ästhetische Schein eines Seelischen" (nämlich als Inhalts). Hierdurch wäre die Uebereinstimmung mit dem konkreten ästhetischen Idealismus, der die Idee auch nur als konkreten idealen Gehalt versteht, hergestellt, wenn unter Seelischem ein geistiger idealer Inhalt im Allgemeinen verstanden würde; der durchgreifende Unterschied zwischen beiden Standpunkten besteht aber grade darin, dass Kirchmann das Seelenvolle auf das Erfülltsein mit Gefühlen unter Ausschluss von Vorstellungen und Begehrungen beschränkt (I 87). Das Motiv für diese Stellungnahme ist wiederum in dem irrthümlichen Glauben zu suchen, auf diesem, und nur auf diesem Wege einen ästhetischen Realismus behaupten zu können, indem er das Fühlen für einen seienden Zustand der Seele erklärt im Gegensatz zum Wissen, das somit ein nichtseiender Zustand der Seele sein müsste. Thatsächlich sind jedoch Fühlen und Wissen genau in demselben Sinne subjektiv reale, seiende Zustände der Seele, ohne die objektive Realität eines äusseren Daseins zu besitzen, so dass es ein Irrthum ist, einen von beiden für realer als den andern zu halten. Umgekehrt ist das Fühlen um nichts idealer als das Begehren, und somit Kirchmann's Besorgniss vergeblich, dass durch Hereinziehung des Begehrens in den Inhalt des Schönen diesem seine Idealität geraubt werden könne; dasjenige Begehren, welches durch das Schöne im Beschauer geweckt werden soll, darf sich natürlich zu dem realen Begehren des praktischen Lebens nur ebenso verhalten, wie die idealen, konditionalen ästhetischen Gefühle zu den entsprechenden realen Gefühlen. Wenn also Kirchmann glaubt, zwischen dem bloss idealen Wissen und dem bloss realen Begehren mit dem Gefühl die richtige Mittelstellung getroffen zu haben, die den Realismus und die Idealität des Schönen zugleich wahrt, so befindet er sich in einem zwiefachen Irrthum.

In praktischer Hinsicht erscheint der Unterschied zwischen der idealistischen und Gefühlsästhetik nicht gar gross, denn wie der konkrete Idealismus in das Geistesleben des lebendigen Individuums neben allem übrigen geistigen Gehalt auch den des Gefühlslebens mit hineinnimmt, so betrachtet Kirchmann das Lust- und Unlustgefühl als den Kern der Seele, an den alles andre sich ansetzt (I 106), insbesondre das Denken und Wollen. Diese rechnet er schon mit zu der Form, durch welche der Inhalt sich äussert, verkündet und sinnlich erkennbar macht (I 87); aber offenbar mit Unrecht, da nur die Worte Reden und Gespräche, durch welche in der Poesie Gedanken und Begehrungen ebenso wie Gefühle zum Ausdruck gelangen, zur Form, aber die durch sie ausgedrückten Gedanken und Begehrungen, als ein ebenso Geistiges wie die Gefühle, zum geistigen Inhalt gehören (I 235). Kirchmann giebt zu, dass bei den übrigen Künsten die Gleichstellung der Gedanken und Begehrungen mit den Gefühlen nichts schaden würde,

und nur die Poesie darunter leiden würde, weil sie allein in der Sprache das Mittel besitzt, abstrakte Gedanken und Reflexionswahrheiten auszudrücken (I 235). Hier verwechselt er gedanklichen Inhalt überhaupt mit abstrakten Reflexionsgedanken, wie er so eben den geistigen Gedanken- und Begehrungs-Inhalt mit der Form seines sprachlichen Ausdrucks verwechselte; dass die sprachliche Mittheilung abstrakter Gedanken und wissenschaftlicher Wahrheiten nicht zur Kunst gehört, darüber sind alle Aesthetiker einig, aber der Grund liegt nicht in der Idealität des Gehalts sondern in dem formellen Mangel der sinnlichen Veranschaulichung, in dem Fehlen des ästhetischen Scheins als sinnlicher Umhüllung des idealen Gehalts. Kirchmann hat ganz Recht, dass es bei der Auffassung des Schönen nicht auf theoretische Erkenntniss ankommt, und dass das Geniessen des Schönen nicht eine reale Lust aus dem Wissen oder Erkennen, sondern eine ideale Lust aus dem ästhetischen Schein eines seelischen Inhalts ist (I 88—89); aber er hat Unrecht, wenn er diesen Gegensatz zwischen Gefühl und Gedanke im Beschauer des Schönen ohne weiteres in das Schöne selbst hinein überträgt und auch in diesem den gedanklichen Inhalt ausschliesst. Ist doch selbst im Beschauer das Fühlen kein gedankenloses, wenn auch die Gedanken nur implicite den Gefühlen und Anschauungen einwohnen; wie sollte da nicht auch ein (natürlich nicht abstrakter) gedanklicher Inhalt implicite dem ästhetischen Schein einwohnen?

Vor allen Dingen aber: warum sollte nicht ein ästhetischer Schein, welcher nicht sowohl Gefühle als gedanklichen Inhalt einschliesst, gleichfalls geeignet sein, im Beschauer Gefühle zu erwecken? Wenn Kirchmann diess zugäbe, so wäre seine Position dem ästhetischen Idealismus gegenüber verloren; wenn er seinen Realismus retten will (I 88—89), so muss er der Erfahrung zum Trotz darauf bestehen, dass j e d e s ideale ästhetische Gefühl n u r durch das Bild oder den ästhetischen Schein des e n t s p r e c h e n d e n realen Gefühls geweckt werde und durch keine andre Ursache (I 59). Mit Recht betont Kirchmann gegen Burke's Sensualismus, dass das Schöne nicht schön ist, weil es in uns bestimmte Gefühle erweckt, sondern dass es in uns bestimmte Gefühle erweckt, weil es schön ist; aber mit Unrecht drückt er dies so aus, dass das Schöne schön ist durch die G e f ü h l e, welche es i n s i c h e n t h ä l t oder darstellt, nicht durch diejenigen, welche es im Zuschauer bewirkt (II 40). Wir haben also zu prüfen, ob Kirchmann dieser seiner Behauptung selber treu bleibt, und ob dieselbe überhaupt haltbar ist. Jedenfalls ist diese Behauptung von Kirchmann nicht als eine Wahrheit *a priori* hingestellt, sondern als ein Erfahrungssatz, der sich auch die Prüfung am Maassstabe der Erfahrung gefallen lassen muss. —

Zunächst passt diese Theorie gar nicht auf das Erhabene, wo es sich grade umgekehrt verhält. Nach Kirchmann geht das Erhabene aus Bildern der Kraft, wie das Schöne aus Bildern der Lust hervor (II 26); ersteres erweckt Gefühle der Achtung, Bewunderung u. s. w., letzteres Gefühle der Lust (II 25), beide nur ideale, konditionale ästhetische Anempfindungen, nicht reale Achtungs- oder Lust-Gefühle.

Das Bild überlegener physischer oder moralischer Kraft erweckt das Gefühlsbild derjenigen Achtung, welche das Vorbild jenes Abbildes in Wirklichkeit erwecken würde; aber der imponirende Gegenstand hat nichts von den Gefühlen der Achtung vor sich selber in sich, welche er im Beschauer erweckt, um so weniger, als selbst die sittlichen Autoritäten ästhetisch zunächst nur als überlegene (sittliche) Mächte und Gewalten, d. h. nach ihrer dynamischen Seite in Betracht kommen. Wenn sich diess beim Erhabenen so verhält, ohne dass der ästhetische Eindruck dadurch gefährdet wird, warum kann es sich dann beim Schönen nicht auch so verhalten, dass in ihm ganz andre physische und geistige Eigenschaften als das Analogon der im Beschauer erregten Gefühle dargestellt sind, und dass diese Eigenschaften doch fähig sind, diese Gefühle im Beschauer zu erregen? Warum sollen nicht auch beim Schönen ebenso wie beim Erhabenen diejenigen Eigenschaften, welche bei wirklicher Begegnung die realen Lust- und Achtungsgefühle auslösen, im ästhetischen Schein die entsprechenden idealen Gefühle wachrufen? Ein Bild der Unschuld und Naivetät hat seine Schönheit grade darin, dass das abgebildete Kind oder junge Mädchen nichts von den Gefühlen ahnt, welche sein Anblick im Beschauer erweckt; wenn es die Gefühle schon in sich trüge, die durch den Anblick dieses Nichtwissens erst in Dritten geweckt werden sollen, so wäre damit der Charakter der Unschuld und Naivität zu einem erheuchelten, affektirten herabgesetzt, der den entgegengesetzten ästhetischen Eindruck machen müsste, als vom Künstler beabsichtigt ist. Wie dem auch sein möge, jedenfalls muss eine Theorie Bedenken erregen, welche zunächst als allgemeingiltige ästhetische Theorie gelten soll, dann aber auf das Schöne im engeren Sinne eingeschränkt wird und beim Erhabenen gradezu in ihr Gegentheil umgekehrt wird.

Das Komische ordnet Kirchmann ausdrücklich dem Schönen im engeren Sinne unter, weil es sich bei demselben um Lust- und Unlust-Gefühle, nicht um Achtungs-Gefühle handle (II 44), es müsste also hier wenigstens seine Theorie zutreffen, und doch zeigt sich hier dieselbe Umkehrung derselben wie beim Erhabenen. Denn Kirchmann selbst konstatirt, erstens, dass beim realen Komischen der Betroffene Unlust und nur die Umstehenden Lust empfinden (II 43—44), und zweitens, dass die ideale Lust am komischen ästhetischen Schein das Bild derjenigen realen Lust ist, welche die Umstehenden beim realen Komischen empfinden, nicht aber das Bild der Unlust, welche der Betroffene empfindet (II 46); da nun das Mithereinziehen von Umstehenden in den komischen ästhetischen Schein eine für das Komische unwesentliche Zugabe ist, so erhellt, dass die Gefühlswirkung des komischen ästhetischen Scheins auf den Beschauer die entgegengesetzte von derjenigen ist, welche man nach der Kirchmann'schen Theorie erwarten sollte, d. h. dass diese Theorie auch von der Erfahrung bei einem wesentlichen Theil des Schönen im engeren Sinne ebenso desavouirt wird, wie bei dem Erhabenen.

Aber auch nach Abzug des Erhabenen und Komischen trifft die Theorie nicht überall zu. Wäre die dargestellte Lust der Maassstab der Schönheit, so müsste die Schönheit eines Kunstwerks um so grösser

sein, je intensivere Lust in demselben dargestellt ist, also die Darstellung von Bachanalien und Orgien den Gipfel der Schönheit repräsentiren, um so mehr als die ideale Lust aus Kunst und Wissenschaft nach Kirchmann nicht mehr zur nochmaligen Abbildung geeignet ist (I 256—257). Die Erfahrung lehrt, dass unter Ausschluss des Erhabenen und Komischen überhaupt nur noch mittlere Regionen der Schönheit übrig bleiben, dass aber innerhalb dieser die Darstellung des Schmerzes immer noch eine edlere Stufe der Kunst bezeichnet als die Darstellung der Lust, und zwar deshalb, weil im Schmerz sich reicherer geistiger Lebensgehalt offenbart als in der Lust. Nach Kirchmann hingegen ist das Bild des Schmerzes die Definition des Hässlichen, wie das Bild der Lust die Definition des Schönen (II 37); an der Verkehrtheit der ersteren lässt sich die Unrichtigkeit der letzteren ermessen. Wenn der Anblick realer Schmerzen reales Mitleid hervorruft, so der ästhetische Schein des Schmerzes ideales Mitleid, das in noch höherem Grade als das reale Mitleid zu den gemischten Gefühlen gehört; wenn der Schmerz dazu dient, der Entfaltung werthvoller geistiger Eigenschaften Spielraum zu geben, so wird dem ästhetischen Schein gegenüber die ideale Lust an der Versinnlichung der letzteren allemal den Unlustbestandtheil des Mitleids überwiegen, ohne dass diese geistigen Eigenschaften (wie z. B. Standhaftigkeit, Geduld, Demuth, religiöse Ergebung u. s. w.) für den Besitzer mit einer Lust verknüpft zu sein brauchen, oder gar einer solchen, welche den dargestellten Schmerz überwöge.

Um seine Theorie der Erfahrung etwas mehr anzunähern, verwandelt Kirchmann (II 37—38) unvermerkt die Bilder der Lust und Unlust in „Bilder von Quellen der Lust und Unlust für den Besitzer; schön oder hässlich sollen dann schon solche körperliche oder geistige Eigenschaften sein, welche zwar an sich noch keine aktuelle Lust oder Unlust mit sich führen, aber doch ursprünglich einmal solche mit sich geführt haben, oder unter gewissen Umständen und Bedingungen solche herbeiführen können. Abgesehen davon, dass hiermit die ursprüngliche Behauptung preisgegeben und etwas ganz andres an ihre Stelle gesetzt ist (nämlich eine für den Besitzer bedingungsweise vortheilhafte körperliche oder geistige Eigenschaft an Stelle eines aktuellen Gefühls), so sind doch auch die angeführten Beispiele grossentheils wenig geeignet, die Bezeichnung der für schön geltenden Eigenschaften als eventueller Lustquellen und „Zeichen“ der Lust zu rechtfertigen. Reine Haut, rothe Wangen, weisse Zähne, kleiner Mund, frische Lippen, rundes Kinn, voller Busen, schlanker Körper, mässig grosser Fuss, Kraft und Behendigkeit der Bewegungen sind weit mehr Quellen realer Lust für Dritte, welche mit solchen Personen in Beziehung treten, als für die Besitzer selbst; kleine Augen, dünne Haare, spitzes Kinn, dicker Hals, plumpe Hände und Füsse, Dummheit oder Hinterlist weit eher Quellen der Unlust für andre als für die Betroffenen. Darum scheint auch hier in vielen Fällen eine Theorie der Erfahrung näher zu liegen, welche die ästhetischen Gefühle nicht aus den aktuellen oder potentiellen realen Gefühlen der ästhetischen Objekte ableitet, sondern aus den realen Gefühlen, welche durch die realen Vorbilder des ästhetischen

Scheins in dritten Personen geweckt werden würden, wenn sie mit ihnen in reale Beziehungen träten. —

Diese Wendung nimmt die Gefühlsästhetik bei Wiener, der in der zweiten Hälfte des zweiten Buches seiner „Grundzüge der Weltordnung" (1863) die Lehre vom Schönen behandelt. Wiener kann sich mit Kirchmann an philosophischer Begabung und Bildung bei weitem nicht messen, auch ist seine Behandlung des Gegenstandes mehr eine gelegentliche, so dass für die Aesthetik nicht viel dabei herauskommt. Wiener fällt in den sensualistischen Irrthum zurück, dass das Schöne deshalb schön sei, weil es im Beschauer gewisse Gefühle erweckt, anstatt diese Gefühle bloss als sekundäre Folge der inneren Beschaffenheit des Schönen anzusehen. Er zeigt ferner darin sensualistische Neigungen, dass er den grössten Theil des formal Schönen auf sinnlich Angenehmes zurückzuführen sucht, wogegen Kirchmann's Auffassung, dass das formal Schöne ausschliesslich auf vergessenen (d. h. unbewusst gewordenen) Vorstellungs-Associationen beruhe, denn doch schon die relativ höhere ist. Wiener ist ferner reiner Eudämonist, während Kirchmann doch wenigstens in dem Erhabenen ein dem Eudämonismus entrücktes Gebiet des Schönen besitzt; das Verhältniss des Schönen zur Sittlichkeit ist bei Wiener durch den eudämonistischen Begriff der Sittlichkeit als der dauerndsten und grösstmöglichen Lust bestimmt, während Kirchmann grade auf diesem Gebiete höchst anregende und eindringende Untersuchungen aufzuweisen hat. Wenn Wiener bei seiner Stellungnahme ästhetischer Realist zu sein glaubt, so liegt das lediglich daran, dass ihm der Begriff des ästhetischen Scheins und der idealen ästhetischen Gefühle fremd ist, und dass er die ästhetischen Gefühle als reale Gefühle, bloss von schwächerer Intensität, auffasst. Was aber die Entstehung der ästhetischen Gefühle im Beschauer betrifft, so ist jedenfalls Wiener's Fassung allgemeingültiger, dass sie nach Maassgabe derjenigen reaktiven Gefühle stattfindet, welche in einem Dritten entstehen würden, wenn er mit dem dargestellten Objekt in reale Beziehungen treten würde; die Entstehung von sympathischen Gefühlen, d. h. von Mitfreude und Mitleid, aus dargestellter Lust und Unlust kann als blosser Specialfall dieser allgemeingültigen Regel angesehen werden.

Ueberträgt man diese Berichtigung auf die Aesthetik Kirchmann's, so hört der seelische Gehalt des Schönen auf, aus blossen Gefühlen zu bestehen, und umfasst alle geistigen Funktionen und Eigenschaften ohne Ausnahme; es entfällt dann der letzte Rest von vermeintlichem Realismus in der Aesthetik, da das Schöne sich auf den ästhetischen Schein eines rein geistigen Inhalts im weitesten Sinn reducirt. Der Wiener'schen Gefühlsästhetik gegenüber, welche die im Beschauer ausgelösten Gefühle nicht nur für das subjektive Erkennungsmerkmal, sondern auch für den begrifflichen objektiven Bestimmungsgrund des Schönen hält, ist zu bemerken, dass der ungleichartige Werth der Gefühle nicht, wie Wiener glaubt, durch Lösung einer eudämonistischen Maximumsaufgabe abzuschätzen ist, sondern nach idealen Maassstäben, welche ihrem Wesen und Begriff nach ausserhalb des Gefühls liegen, wenn sie fähig sind, implicite mit in den Inhalt der höheren und

edleren Gefühle einzutreten. Nur wenn man die Gefühle mit höherem idealem Gehalt von vornherein als die maassgebenden anerkennt und hinstellt, wozu das Gefühl als solches gar kein Recht geben kann, nur dann kann die Gefühlsästhetik dem Schönen gerecht werden. Die Aufgabe der Aesthetik als Wissenschaft besteht aber grade darin, den idealen Gehalt, den die Gefühle implicite besitzen und den die ästhetischen Gefühlsurtheile unbewusst zum Maassstab nehmen, mit Bewusstsein als das zu proklamiren, was er in der That ist: der einzige und alleinige Maassstab zur Bemessung des Schönen. Ist aber der ideale Gehalt des ästhetischen Scheins der allein wissenschaftliche ästhetische Maassstab, so ist damit schon gesagt, dass die Aesthetik als Wissenschaft nichts andres sein kann als Idealismus. —

Es ist hier am Platze, darauf hinzuweisen, dass jede Gefühlsästhetik zum ästhetischen Anthropologismus kommen muss, weil sie das Gefühl des Menschen (sei es nun das im dargestellten Objekt oder das im Beschauer) nicht bloss zum ausschliesslichen Maass, sondern auch zum alleinigen Grund aller Schönheit macht; das Schöne ist dann nur ein *idolum tribus* ohne jede wahrhaft objektive, d. h. hier über die anthropologische Auffassung hinausreichende, universelle Bedeutung. Es ist Kirchmann als Verdienst anzurechnen, dass er diese anthropologische Konsequenz der Gefühlsästhetik mit Nachdruck geltend gemacht hat (I 184); die Vögel würden eine ganz andre Aesthetik schreiben als die Menschen und die Engel wieder eine andre (II 185—186). Unser instinktives Gefühl, dass wir in den Grundgesetzen der Schönheit an und für sich gültige und wahre Beziehungen von Geist und Materie, Idee und Form, Seele und Ausdruck ergriffen haben und durchschauen, wäre demnach eine leere Einbildung. Dieser beschränkte ästhetische Anthropologismus wird hinfällig, sobald man den idealen Gehalt, und nicht die in ihm vorkommenden oder durch ihn geweckten Gefühle, zum Maassstab und Grund des Schönen macht und dessen eingedenk bleibt, dass der ideale Gehalt es ist, der ebensowohl die ihm adäquaten sinnlichen Ausdrucksformen aus sich darbildet, als auch im Menschen das instinktive Verständniss für diese Zusammengehörigkeit (nicht etwa Identität) von Inhalt und Erscheinungsform entwickelt. Der Mensch und sein Leben gilt uns nur deshalb als höchster Stoff des Schönen, weil der höchste ideale Gehalt sich in ihm realisirt, und die menschliche Gestalt und ihre Lebensformen gelten uns nur deshalb als die höchsten, weil sie die dem höchsten idealen Gehalt angemessenen sind.

Eine Aesthetik der Vögel wäre sicherlich nicht unwahr, sondern nur ornithologisch beschränkt und einseitig; auch sie würde allgemeingültige Beziehungen zwischen Seele und Ausdruck enthalten, weil auch die Vögel Objektivationen einer gewissen Stufe der Idee sind und für die Korrespondenz von Innerem und Aeusserem ein gewisses instinktives Verständniss besitzen. Auch die menschliche Aesthetik ist ohne Zweifel beschränkt und einseitig, und höhere Wesen mit reicherem und tieferem geistigen Lebensgehalt und feineren und vielseitigeren Sinnen würden ohne Zweifel unsre Kenntniss der Zusammenhänge von Idee und Erscheinung um vieles vertiefen, bereichern und verfeinern;

aber unbeschadet der Korrekturbedürftigkeit jedes niederen und beschränkten Standpunkts würde doch auch die Wahrheit unsrer Auffassung des Schönen in einer solchen höheren Aesthetik zum aufgehobenen Moment werden, wie die Wahrheit der Vogelästhetik es in der unsrigen sein würde.

Selbst da, wo der Mensch in die niederen Objektivationsstufen der Idee seinen specifisch menschlichen Gefühlsgehalt leihend hineinträgt, übt er doch nicht leere Willkür, sondern folgt einem tieferen Zuge geistigen Einheitsgefühls, der ihn lehrt, sich selbst in den Dingen wieder zu finden und die ganze Natur als eine auf die Hervorbringung und Darbildung des Geistes teleologisch angelegte und ästhetisch eingestimmte zu betrachten. In der Art wie der ästhetisch empfindende Mensch unwillkürlich der Natur gegenüber Stellung nimmt, legt er thatsächlich Zeugniss ab von der Wahrheit des idealistischen Monismus und der teleologischen Weltanschauung, auch wenn kein Schimmer von dieser Wahrheit in sein Bewusstsein fiele. Nur der pantheistische und teleologische Idealismus ist im Stande, das ästhetische Gefühl des Menschen und seinen instinktiven Glauben an die tiefere objektive Wahrheit dieses Gefühls zu rechtfertigen; jede andre Metaphysik, insbesondre der ateleologische, pluralistische Realismus muss dieses Gefühl in eine Illusion, eine seltsame Prellerei der Natur auflösen. Darum ist es der metaphysische Idealismus, der von dem ästhetischen Idealismus als Basis postulirt wird, als eine unentbehrliche Basis, wenn nicht die Durchschauung jener vermeintlichen Prellerei die Menschen dahin führen soll, sich mit dem Ekel des Dupirten von der ästhetischen Illusion ab- und ausschliesslich der realistischen Wahrheit zuzuwenden. —

Der Vollständigkeit halber sei hier auch noch Horwicz, ein Gefühlsästhetiker der Herbart'schen Schule, erwähnt, der seinen Standpunkt als einen „empirisch-realistischen" bezeichnet („Grundlinien eines Systems der Aesthetik", 1869, S. 180). Horwicz nimmt an, dass alle Versuche, zwischen Ich und Nichtich auf erkenntnisstheoretischem Wege eine Brücke zu schlagen, bisher verunglückt sind (62), dass nur im Gefühl die zwingende Ueberzeugungskraft für die Realität des Nichtich liegt, und dass wir nur im Gefühl es mit der Realität der Dinge selbst, überall sonst aber nur mit unsern Vorstellungen von den Dingen zu thun haben (106). „Je mehr, je intensiveres Gefühl, desto mehr Realität" (106). Während von unsrer Erkenntniss es mindestens höchst zweifelhaft ist, ob sie mehr als ein den Dingen parallel laufender Schein sei, können wir keinen Augenblick zweifeln, dass unser Gefühl „die Dinge grade so erfasst, wie sie sind", und dass „der Genuss als die bewusste Hingabe der Seele an ihr Gefühl ein Aufgehen der Seele in die Realität" ist (107). Wie das Reale uns subjektiv als sinnlich angenehmes, formal gefälliges, intellektuelles und moralisches Gefühl und als Einheit beider im Naturgenuss erscheint, so ist es dem objektiv entsprechend Materie, Form oder Gestalt, Einheit der Kräfte, oder Kausal-Nexus, Weltnorm oder objektiver Wille und höchste Idee; denn es giebt so viele Abstufungen des Schönen als es Abstufungen des Realen giebt (140, 172). Die

subjektiven Gradverschiedenheiten der Schönheitsempfindung laufen den objektiven Gradverschiedenheiten des Realen parallel, so weit nicht diese Parallelität durch zur Zeit noch unerklärte Idiosynkrasien gestört wird (144).

Das Reale ist nicht eins mit dem Wirklichen, sondern etwas Höheres als dieses, das sich zu ihm wie das Allgemeine zu seinen Besonderungen, wie das Wesen zu seinen Erscheinungen verhält (163, 158); es ist ein und dasselbe Reale, welches hier in körperlicher oder projicirter Form, dort in Ton oder Rede erscheint (174). Die Kunst sucht das Reale in seiner wahren Gestalt darzustellen (180); zu dem Zweck zeigt sie es uns zugleich wirklich und nicht wirklich, d. h. mit allen Vorzügen der Wirklichkeit ohne ihre Fehler (170), täuscht uns über die Wirklichkeit mit der Wahrheit, indem sie uns statt der Wirklichkeit nur deren Schein (179), aber nur als Ideal, d. h. als das Objekt in seinen wahrhaften, uns unerkennbaren, durch einen Gefühlsakt ergänzten Bezügen zum Realen zeigt (160). Das Reale ist also ein Allgemeines, das hinter seinen Momenten, den Realitäten, steckt, es ist das Wesen des Wirklichen, in welchem es seine Erscheinung hat (163, 158); es ist „das den Dingen immanente, ihre Wesenheit und Realität ausmachende Gesetz, welches man schlechthin als das Wesen der Dinge, oder als das Absolute bezeichnet“ (65, 90). Das wahre Reale, oder das Reale auf höchster Stufe ist endlich die Durchdringung der höchsten Welteinheit mit der obersten Willensnorm, d. h. „das höchste beherrschende Weltgesetz, die Einheit des Alls, die absolute Idee“ (136).

Es gehört die ganze Befangenheit in der Herbart'schen Terminologie dazu, um das immanente Gesetz, das Wesen, das in den Dingen erscheint, das Absolute als höchstes Weltgesetz oder absolute Idee mit der Bezeichnung „das Reale“ zu belegen. Andre Leute verstehen unter dem Realen die Dinge oder Realitäten, in welchen die Idee erscheint, und sehen in der absoluten Idee als immanentem Weltgesetz das Ideale im strengsten Sinne; es bleibt dabei dahingestellt, ob nicht noch ein Realprincip (der Wille) hinzutreten muss, um die absolute Idee zur Willensnorm d. h. zum thatsächlich sich realisirenden Weltgesetz zu machen; jedenfalls würde dieses Realprincip die Idealität der Idee nicht aufheben und sich selbst mit dem Produkte beider Faktoren dem Realen als Erscheinung nicht verwechseln. Indem Horwicz es aufgiebt, das Reale in den wirklichen Dingen selbst als gegebenen Realitäten zu suchen wie Kirchmann, und es hinter denselben in ihrem immanenten idealen Wesen sucht, ist er eben schon vom Boden des Realismus auf den des Idealismus hinübergetreten, so dass sein eigensinniges Festhalten am Herbart'schen metaphysischen Sinn des Realen sachlich bedeutungslos geworden ist.

So ist es denn auch erst die Idealiltät des Gefühls, durch welche dasselbe befähigt wird, den immanenten idealen Gehalt in dem statt der Wirklichkeit von der Kunst dargebotenen ästhetischen Schein zu ahnen, während die realen Gefühle, wie sie uns die dynamische Realität der Dinge verbürgen, dazu ganz unbrauchbar wären und ästhetisch gar keine Rolle spielen können. Horwicz hat eben keine

Ahnung von dem Unterschiede zwischen realen Gefühlen und ästhetischen idealen Anempfindungen, weshalb er auch im Naturgenuss den realen sinnlichen und den idealen ästhetischen Genuss konfundirt. Für die praktische und erkenntnisstheoretische Sphäre ist sein Satz ganz richtig: „je mehr, je intensiveres Gefühl, desto mehr Realität"; für die ästhetische Sphäre, in welcher man es mit Schein, Symbolik und Illusion zu thun hat (159, 179), verliert er dagegen seine Geltung, weil es bloss noch der Schein und der in ihm versinnlichte ideale Gehalt ganz abgesehen von aller Realität ist, welcher die Gefühle erweckt. Die gesteigertste Wonne und das höchste Entzücken des wahrhaft ästhetischen Genusses deuten nur noch auf Schein und idealen Gehalt, aber nicht mehr auf irgend welche Realität ausserhalb des Ich hin; sofern aber die reale ästhetische Lust inhaltlich bestimmt ist durch eine Menge von wechselnden konkreten Gefühlen, können diese Gefühle schon darum nichts für eine äussere Realität beweisen, weil sie selbst keine realen Gefühle, sondern nur ideale ästhetische Scheingefühle sind.

Horwicz geht also, um den ästhetischen Realismus zu errichten, von unrichtigen psychologischen Voraussetzungen aus, und er vergisst schliesslich diese Voraussetzungen, um bei einem Ergebniss zu münden, das jeder Unbefangene als ästhetischen Idealismus bezeichnen wird.

Schliesslich sei hier noch einmal daran erinnert, dass auch in Lotze die Seite der Gefühlsästhetik eine gewisse Betonung erfahren hat, wenn sie auch nicht zum bestimmenden Princip erhoben ist, und dass in Trahndorff's metaphysischem Standpunkt die Gefühlsästhetik im Voraus ihre spekulative Begründung und Ableitung, zugleich aber auch ihre Ein- und Unterordnung unter den konkreten Idealismus erfahren hat.

III. Der ästhetische Formalismus.

1. Der abstrakte Formalismus.

Herbart, Zimmermann.

Die erste Reaktion gegen den ästhetischen Idealismus erfolgte durch Herbart, der in seinem „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie" (1813, 4. Aufl. 1837) den Idealismus wie auf allen übrigen Gebieten, so auch auf dem ästhetischen bekämpfte und zu dem Zweck auf Kant's Formalismus zurückgriff (Herbart's s. Werke, herausgegeben von Hartenstein, Bd. I § 87). Schon nach der Zeit seines Auftretens (1813) konnte es nur der abstrakte ästhetische Idealismus sein, gegen den Herbart sich kehrte, und diess wird bestätigt durch die Charakteristik, welche er von der „mystischen" Aesthetik giebt. Dieselbe setzt nach Herbart voraus: „das Schöne sei nur Eins, und finde sich bei dem Urwesen dergestalt, dass mit der unmittelbaren Erkenntniss des

letzteren uns auch das Schöne selbst zugänglich sei" (ebd. S. 42). Von dem konkreten ästhetischen Idealismus im Unterschiede von dem abstrakten hat weder Herbart noch seine Schule eine Ahnung. Ebenso wie die mystische Aesthetik verwirft er die empirische, welche die vorhandenen Werke der Natur und Kunst „zwar unter einander aber mit keiner Art von allgemeinen Musterbegriffen verglichen wissen wolle" (ebd. S. 42), und hält es für die Aufgabe der Aesthetik, die richtige Mitte zu suchen zwischen mystischer Anschauung und Empirismus (S. 41), welche Aufgabe durch Aufstellung von allgemeinen Musterbegriffen oder Ideen gelöst werden soll (ebd. § 81).

Aus der Aesthetik hinaus weist Herbart die von Krug in seiner Aesthetik zusammengestellten Begriffe des Hübschen, Reizenden, Anmuthigen, Niedlichen, Schmückenden (d. h. Verzierenden), Grossen, Edlen, Feierlichen, Prächtigen, Pathetischen, Rührenden und Wunderbaren (§ 87); alle diese, ebenso wie das Unterhaltende (§ 108), Theilnahme Weckende, Imponirende, Lächerliche u. s. w. gehören nicht dem Schönen, sondern dem Interessanten an, und werden dem Schönen nur beigemischt, um es interessanter zu machen, d. h. um Aufregungen des Gemüths herbeizuführen, die dem Schönen in seiner ruhigen Gleichmässigkeit und unveränderlichen Dauer fremdartig sind (§ 109). Dass der in dem Kunstwerk dargestellte Gedanke, welcher der Form vorausgeht (S. 576 oben), nicht bloss Interesse gewährt, sondern auch seine eigne Schönheit, sogar abgesehen vom Ausdruck in Worten habe, erkennt Herbart ausdrücklich an (S. 576 unten); diese Schönheit beruht dann aber nicht in dem Stoff oder Inhalt als solchen, sondern in den ästhetischen Verhältnissen in dem dargestellten Gedanken (§ 111). „Die Einheit eines Kunstwerks ist nur selten eine ästhetische Einheit", sondern „der Stoff und das ihm eigne Interesse dient in der Regel zum Verbindungsmittel (gleichsam zum Gerüste) für ein sehr mannichfaltiges, daran gefügtes Schönes" (§ 110). Die „schickliche Verbindung" zwischen jenen verschiedenartigen Schönheiten, insbesondere die Correspondenz zwischen dem das Gerüste bildenden Gedanken und demjenigen, was an diesem Gerüste aufgehängt ist, kommt allerdings für den Werth des Kunstwerks mit in Betracht; „allein diess Schickliche ist dennoch, ästhetisch betrachtet, etwas Untergeordnetes, und welches vielmehr an der Beschaffenheit des Stoffes hängt, als an irgend einer Gattung des in ihm dargestellten mannichfaltigen Schönen" (§ 110). Alles diess fordert auf zu solchen Abstraktionen, in welchen das Besondre der Naturdinge und der Kunstwerke als zufällig bei Seite zu setzen ist, um nur die ästhetischen Elemente hervorzuheben, gleichviel wo und zu welchen Einheiten verbunden sie vorkommen" (§ 98). „Alle einfachen Elemente, welche die allgemeine Aesthetik nachzuweisen hat, können nur Verhältnisse sein, denn das völlig Einfache ist gleichgültig, d. h. weder gefallend noch missfallend" (§ 89).

Es würde mir als eine Unbilligkeit erscheinen, den Maassstab der Kritik an diese wenigen zerstreuten Bemerkungen anzulegen. Wohl aber ist die Erinnerung nicht überflüssig, dass selbst diese wenigen Bemerkungen von Herbart nicht im Interesse der Aesthetik, sondern

lediglich in demjenigen der Ethik niedergeschrieben sind. Aesthetik und Ethik haben nach Herbart die gleichen Musterbegriffe oder Ideen zur Grundlage, erstere aber stellt dieselben anschaulich dar, während letztere sie begrifflich bearbeitet oder logisch behandelt; ausserdem verlangt die Moral die vollständige Zusammenfassung der praktischen Ideen zu einem Ganzen des Lobes oder Tadels, während die Poesie (Kunst?) davon nichts weiss und sich oft genug mit einer einzigen dieser Ideen unter Missachtung der übrigen begnügt (§ 97 Anm. 2). Das vollendete Kunstwerk rechtfertigt zwar seine Existenz durch sich selbst, wenn es einmal da ist, erscheint aber vor seinem Entstehen als etwas Entbehrliches, zufällig Entstandenes (§ 108); auf die Frage, wozu denn überhaupt die Existenz des Kunstwerks nöthig sei, ist es erlaubt, verneinend zu antworten, und die Kunst liegen zu lassen (S 156 Fussnote). Herbart's Interesse richtet sich ausschliesslich auf die logische Bearbeitung der „Musterbegriffe", die nach ihm nur in die Ethik gehört, und es ist keineswegs zufällig, dass er in einem langen Leben es niemals für der Mühe werth hielt, seine Andeutungen über Aesthetik ein wenig ausführlicher zu entwickeln. Immerhin sind es diese Andeutungen gewesen, auf denen die Herbart'sche Schule ein System der Aesthetik erbaut hat. Soweit die Ansichten Herbart's also einer Kritik bedürfen, wird dieselbe an die formalistische Aesthetik seiner Schule anzuknüpfen haben. —

Der ästhetische Systematiker der Herbart'schen Schule ist Zimmermann. Seine „Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft" (1858) ist eine fortlaufende Kritik aller ästhetischen Versuche mit der ausgesprochenen Absicht, überall das Verfehlte einer „inhaltlichen Aesthetik" nachzuweisen und überall auf die wirklichen oder vermeintlichen Anläufe zum ästhetischen Formalismus als auf das allein Richtige und positiv Werthvolle hinzuweisen. Seine „Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft" (1865) sucht dann dem ästhetischen Formalismus eine systematische Durchbildung zu geben.

Zimmermann's ästhetischer Formalismus ist vor allen Dingen kein Realismus, steht auch nicht im Dienste eines metaphysischen Realismus. Mit der Herbart'schen Metaphysik der vielen einfachen Realen steht er nicht sowohl insofern in Beziehung, als dieselbe realistisch ist (viele Dinge an sich behauptet), als vielmehr insofern sie in erkenntnisstheoretischer Hinsicht idealistisch ist, also die Einfachheit und Unveränderlichkeit der vielen Realen behauptet und allen Schein der Veränderung und Mannichfaltigkeit auf „zufällige Ansichten" der subjektiven Auffassung zurückführt. Wo das wahrhaft Seiende einfach und unveränderlich ist, bleibt es gleichgültig, ob es Eines, oder Vieles, oder keines von beiden ist; denn auf alle Fälle tritt das eigentliche „Was" der Welt in eine Form zurück, die es positiv unerkennbar macht, und fällt aller scheinbare Inhalt der Erscheinungswelt auf die Seite des „Wie" der subjektiven Auffassung. Wenn die Wissenschaft die Aufgabe hat, über die Inkongruenz dieses „Wie" der Erscheinung mit dem eigentlichen „Was" derselben aufzuklären und das letztere wenigstens negativ näher zu bestimmen, so muss die ästhetische Auffassung, der solche negativen begrifflichen Berichtigungen fern liegen,

nothwendig bei dem „Wie“ stehen bleiben, ohne sich um das positiv unerkennbare „Was“ zu bekümmern.

In der positiven Unerkennbarkeit der eigentlichen Realen und in der transcendentalen Idealität der empirischen, subjektiv-phänomenalen Realität liegt also der Grund, die ästhetische Auffassung auf das „Wie“ zu beschränken und das „Was“ für gleichgültig für dieselbe zu erklären. Weil dem Herbartianismus das „Was“, der Inhalt der Welt sich unter den Fingern in leere Abstraktionen verflüchtigt, darum ist ihm das allein Positive die Form der „zufälligen Ansichten“, welche die Vorstellungssubjekte von diesen thatsächlich inhaltlosen Realen gewinnen, darum löst sich ihm aller positive Inhalt der Erscheinungswelt in eine Form des Zusammens von an und für sich gleichgültigen metaphysischen Zählmarken auf. Das Motiv des ästhetischen Formalismus liegt also in dem erkenntnisstheoretischen Idealismus, nicht in dem metaphysischen Realismus, und es ist unrichtig, denselben unter „Realismus“ zu subsumiren, wie es von Schasler und Anderen geschehen ist.

Der erste Theil der Aesthetik behandelt die wohlgefälligen und missfälligen Formen als solche, ist also Lehre von den abstrakten ästhetischen Formen; der zweite Theil behandelt die Anwendung dieser Formen auf die Gebiete der Natur und des Geistes: „ohne zu fragen, ob diesen schönen oder hässlichen Bildern ein Gegenstand entspreche oder nicht“, d. h. „ohne Behauptung weder der Realität noch der Nichtrealität derselben“ (§ 78).

Die Aesthetik hat es niemals mit dem Seienden, der Realität zu thun, sondern immer nur mit blossen Bildern (§ 677, 678), d. h. bewussten Vorstellungen, die in der Sphäre der subjektiven Idealität verharren; das ästhetische Interesse haftet an den Bildern nicht, insofern sie Abbilder einer seienden Sache, sondern insofern sie innerhalb des Vorstellens vorhandene Bilder (gleichviel, ob gegebene oder selbstgemachte) sind (§ 14). Ob zu unsern Bildern einer Natur und eines Geistes entsprechende Realitäten existiren oder nicht, geht die Aesthetik gar nichts an (§ 677); das Sein ist für sie nur Bildsein, nicht reales Sein, ein bloss hypothetisches, nicht kategorisches Sein (§ 227). Wenn ein Bild (Phantasiebild oder Kunstbild), um dessen ästhetische Beurtheilung es sich handelt, zufällig Abbild eines Vorbildes aus der Natur oder Geisteswelt ist, so fügt die theoretische Wahrheit desselben (die Naturtreue) der Schönheit nichts hinzu (§ 198, 202); denn wenn auch der Einklang der zur Vergleichung stehenden beiden Bilder als solcher eine der ästhetisch wohlgefälligen Grundformen ist, so handelt es sich doch bei diesem ästhetischen Einklang nur um die Vergleichung eines Bildes mit einem zweiten Bilde, „abgesehen davon, ob das abgebildete Bild seinerseits wieder eine Sache abbilde“ (§ 110). Als Abbilder gedacht, würden die Vorbilder wieder ein Vorbild verlangen, also auf einen *regressus in infinitum* führen (§ 19, 20), und würden nicht ohne Widerspruch mit logischen (theoretischen) Forderungen nach ästhetischen Normen modificirbar sein (§ 13). Aber auch diese ästhetische Uebereinstimmung zwischen Abbild und natürlichem oder geistigem Vorbild macht das Bild erst „etwas bedeutend“ oder charak-

teristisch (§ 106), nicht schön, während es schön nur wird durch seine Uebereinstimmung mit dem rein idealen Vorbild, welches in der Gesammtheit aller ästhetisch wohlgefälligen Formen besteht (§ 149, 508), oder genauer dadurch: „dass seine Formen die Abbilder der ästhetischen sind“ (§ 77), gleichviel was sein sonstiger Inhalt sein mag. „Die Naturwahrheit hat vor der Naturunwahrheit ästhetisch, d. h. vom Gesichtspunkt der Nachahmung eines Vorbildes aus keinen Vorzug. Das charakteristische Nachbild gilt dem Bild, nicht dem Abbild; die Form (des Charakteristischen) ist Uebereinstimmung des Nachbildes mit seinem (rein idealen) Vorbilde“ (§ 197). Der Vorzug, den das naturwahre Schöne vor dem naturunwahren Schönen hat, ist ein theoretischer, kein ästhetischer Vorzug (§ 202, 208), da das Was des Abbildes, abgesehen von den an ihm zum Vorschein kommenden ästhetischen Formen, gleichgiltig ist. Immer von Neuem betont Zimmermann, dass die ästhetische Wahrheit des Schönen ebensowenig mit Naturwahrheit (§ 473, 492) wie mit geschichtlicher (§ 596) oder logischer Wahrheit (§ 560) etwas zu thun habe, sondern nur Wahrheit sei in Bezug auf ein rein ideales Gedankenvorbild (§ 554, 529), d. h. den Inbegriff der wohlgefälligen Formen. Der ästhetische Formalismus hat also nichts mit dem ästhetischen Naturalismus zu schaffen, steht ihm vielmehr schroff gegenüber (§ 334), und verschmäht ausdrücklich den Schein des Realismus, den das Schöne zu gewinnen scheint, wenn es als Nachahmung der Naturwirklichkeit definirt wird.

Ebensowenig, als der ästhetische Formalismus mit Realismus oder Naturalismus vermengt werden darf, hat derselbe zum Empirismus und Sensualismus eine nähere Verwandtschaft. Die Aesthetik hat es nach Zimmermann gar nicht mit der Qualität der einfachen oder zusammengesetzten Sinnesempfindung als solchen zu thun, wie der Sensualismus meint, sondern lediglich mit den Formen des Zusammenseins verschiedener Empfindungen, Anschauungen oder Vorstellungen, deren Inhalt dabei gleichgiltig bleiben soll, ausser insoweit das Platzgreifen einer bestimmten Form des Zusammenseins im besonderen Falle dadurch bestimmt wird. Welche Formen des Zusammenseins von Vorstellungen gefallen, welche missfallen, darüber zu urtheilen, ist nicht Sache der Sinnesempfindung, sondern des Denkens, nicht Sache der Erfahrung, sondern der apriorischen Beurtheilung, weil nur das Denken darüber entscheiden kann, welche Formen des Zusammenseins überhaupt möglich sind, und weil mit der Vorstellung einer jeder derselben das Gefallen oder Missfallen unabweislich durch innere Nothwendigkeit verknüpft ist. Welche Arten von Empfindungen auftreten können, darüber entscheidet die sinnliche Erfahrung, aber das ist für die Aesthetik unwesentlich; für diese genügt der Begriff psychischer Vorstellungen, die einen Inhalt (Qualität) und eine gewisse Energie (Quantität) besitzen, und dazu bedarf das Denken keiner Erfahrung (§ 75). Die formalistische Aesthetik will also nicht eine empirische, sondern eine apriorische Wissenschaft sein (§ 76), und sie legt auf die sinnliche Anschaulichkeit der Vorstellungen sowenig Gewicht, dass diese nur als Nebenpunkt bei der Energie oder Quantität der Vorstellungen neben der Stärke, Fülle, Mannichfaltig-

keit, Neuheit, Deutlichkeit und Wohlordnung flüchtig erwähnt wird (§ 199).

Die Anschaulichkeit ist hiernach keineswegs unerlässliche Bedingung und Grundlage alles Schönen, sondern nur ein begünstigender und verstärkender Nebenumstand bei derselben; denn sie ist nur einer unter vielen Faktoren, aus denen nur eine unter den wohlgefälligen Formen (die Quantitätsform der „Vollkommenheit") resultirt. Begriffe sind nur insofern vom Gebiet des ästhetischen Vorstellens ausgeschlossen, als sie Abstraktionen sind, d. h. nach Zimmermann, als in ihnen die Verbindung zwischen den gemeinsamen und den einander ausschliessenden Einzelmerkmalen abgeschnitten ist, nicht aber sofern sie „psychische Gemeinbilder" oder „lebendige Begriffe" sind, d. h. als der Zusammenhang mit den ursprünglichen Anschauungen, aus denen sie erwachsen sind, erhalten ist (§ 533, 534). Es ist nicht ersichtlich, warum nach den Grundsätzen des ästhetischen Formalismus nicht auch Verhältnisse zwischen reinen Abstraktionen wohlgefällig sein sollen, wenn auch vielleicht in etwas geringerem Grade, da doch alles auf rationale Verhältnisse des Zusammenseins hinausläuft, wie bei der Mathematik. Von dem mathematischen Verhältniss soll das ästhetische sich dadurch unterscheiden, dass in ersterem die Glieder auf- und untergegangen, in letzterem erhalten sind (§ 67); aber dieser Unterschied ist nicht stichhaltig, da auch im mathematischen Verhältniss (und sei es der einfachste Bruch) die Glieder (als Zähler und Nenner) erhalten und aufbewahrt bleiben. In der That fasst Zimmermann alle Verhältnisse mathematisch auf, z. B. die Oberflächengestalt des Apoll vom Belvedere als eine Zusammenstellung von doppelt gekrümmten Kurven (§ 423), welche die Mathematik bloss heute noch nicht alle ausgerechnet hat (§ 431); von der Irrationalität des Schönen im Weisse'schen Sinne zeigt er keine Ahnung und könnte sie nur perhorresciren.

Das höchste und letzte Vorbild, durch Uebereinstimmung mit welchem alle konkreten Bilder schön werden, ist das Zusammen der absolut wohlgefälligen Formen, also eine gedankliche Kombination von fünf oder sechs völlig abstrakten Kategorien, von Abstraktionsbegriffen, die der Anschauung so fern als möglich stehen, die aber von Herbart Ideen genannt werden. Da nur die Uebereinstimmung der an irgend welchem Bilde vorgefundenen Formen mit diesem Formenvorbild das ist, was die Schönheit des Bildes bewirkt, und dieses Vorbild als der Inbegriff des absolut Wohlgefälligen auch das Schöne an sich ist, so kann man sagen, dass der angebliche ästhetische Formalismus selbst ein abstrakter ästhetischer Idealismus ist, nur dass seine „Idee", oder sein absolutes Ideal, oder sein höchstes Gedankenvorbild, bloss ein unorganisches Konglomerat von fünf hohlen Abstraktionen ist.

Der ästhetische Sensualismus ergreift wenigstens ein Moment des Schönen mit sichrer Hand: den Sinnenschein; der reine Idealismus, wenn es einen solchen gäbe, würde wenigstens das andre Moment, die hinter dem Sinnenschein liegende Idee erfasst haben; der konkrete Idealismus erfasst beide Momente als gleich unentbehrliche Seiten des Schönen: den Sinnenschein und die in ihm und nur durch ihn sich

offenbarende Idee; der abstrakte Formalismus aber will keines von beiden anerkennen, erklärt vielmehr beide für gleichgültig und in gleichem Maasse unwesentlich und sucht das Schöne in formalen, rationalen Beziehungen des gleichgültigen (sei es sinnlichen, sei es idealen, sei es sowohl sinnlichen als idealen) Inhalts. Damit setzt er sich aber zwischen zwei Stühle, und muss, um nur einigen Halt zu finden, sich an beide anklammern: an den Sinnenschein in dem nachträglichen Zugeständniss, dass die Anschaulichkeit der „Bilder“ wünschenswerth sei, an die Idee in der Aufstellung eines höchsten und letzten Gedankenvorbildes für alles besondere Schöne. Aber wie die sinnliche Anschaulichkeit bloss so nebenbei durch eine Seitenthür eingeschmuggelt wird, so wird auch bei dem idealen Urbild der Schönheit, obwohl es aus den Herbart'schen „Ideen“ komponirt ist, der Ausdruck „Idee“ von Zimmermann sorgfältig gemieden, um den Schein eines selbstständigen Standpunktes für die zwischen beiden Stühlen hangende Aesthetik zu wahren. —

Wenn die Behauptung, dass der ästhetische Formalismus Realismus, Naturalismus, Empirismus oder Sensualismus sei, rund abgewiesen werden musste, so gilt das Nämliche für die von Vischer*) aufgestellte Behauptung, dass Zimmermann gegenüber der pantheistischen Immanenzlehre des konkreten Idealismus die Interessen des Theismus im Sinne eines transcendenten Gottes vertrete, der die vielen einfachen Realen nicht einmal schaffe, sondern nur ihre Beziehungen, d. h. die Form ihres Zusammenseins ordne.

Gleich dem metaphysischen Idealismus kennt Zimmermann eine absolute Idee, und nennt sie gleich diesem den Logos, die Selbstanschauung des absoluten Geistes, den in sich geschlossenen, persönlichen, freien Kosmos des Geistes, der die Totalität aller denkbaren Geisteserscheinung im denkbar höchsten Grade in einem Gesammtbild zusammenfasst, das Abbild Gottes, das als seiendes zugleich Sohn Gottes ist (§ 318—320, 323). Gleich dem abstrakten ästhetischen Idealismus sieht er in diesem Logos das absolute ideale Kunstwerk der göttlichen Phantasie (§ 320), also das absolute „besondere Schöne“ im Gegensatz zu dem Inbegriff der wohlgefälligen Formen als dem absoluten „allgemeinen Schönen“ (vgl. § 225). Gleich dem konkreten ästhetischen Idealismus bezeichnet er ferner das reale absolute Kunstwerk, den Makrokosmos, die Natur und Geschichte, als den verkörperten, und zwar in schöner Form verkörperten Logos (§ 793), als die „tast-, sicht- und hörbare Erscheinung des absoluten, in ihr und durch sie sich offenbarenden Geistes (§ 969). Da jedes reale Kunstwerk schön nur durch seine Abbildung des idealen Phantasiekunstwerks ist, das den geistigen Inhalt, das „Was“ seiner sinnlichen Erscheinungsform darstellt (§ 896), so kann auch die *divina comedia* der Natur und Geschichte nur dadurch schön sein, dass sie Verkörperung oder sinnliche Erscheinung des absoluten idealen Phantasiekunstwerks, des Logos, des absoluten Geistes (oder der absoluten Idee)

*) In seiner Kritik der Zimmermann'schen Aesthetik in den „Kritischen Gängen“ Heft 6, S. 76—79.

als ihres geistigen Inhalts ist. Die Phantasiekunstwerke in Künstlergeistern würden dann offenbar mit zu dem Inhalt des Makrokosmos als einer Offenbarung des absoluten Geistes gehören, und ihre Abbilder, die realen Kunstwerke, würden somit auch nur Verkörperungen des Logos aus zweiter Hand, nämlich durch Vermittelung der menschlichen Phantasie sein.

Dass die göttliche Phantasie nicht darin aufgeht, ästhetische Phantasie zu sein, und dass ihre Vorstellungen als zugleich schaffende eins mit den Sachen sind (§ 373), macht die Aehnlichkeit mit dem Idealismus noch grösser; wenn der Logos und der Makrokosmos noch andren Wissenschaften zum Objekt dient (§ 321), so hindert das doch nicht, dass auch die Aesthetik das Recht und die Pflicht habe, die ästhetische Seite desselben zu erörtern, wie ja Zimmermann es auch thatsächlich nicht unterlassen hat, und es ist unrichtig, zu sagen, dass sie deshalb der Aesthetik nicht mehr angehören (§ 366). Wenn die absolute Idee und der reale Makrokosmos wirklich der Aesthetik nicht angehören, so sind sie auch keine absoluten Kunstwerke im ästhetischen Sinne, mit einem Wort kein Schönes; diese Konsequenz hätte Zimmermann nicht ungezogen lassen dürfen, wenn er nicht in einem Widerspruch stecken bleiben wollte. Nicht darum fallen sie aus der Aesthetik heraus, weil von seiner absoluten Selbsterscheinung nur der absolute Geist (nicht der menschliche) ein vollendetes, allumfassendes Vorstellen besitzen kann (§ 324); denn warum sollte nur das schön heissen, was der Mensch mit seiner beschränkten Auffassung zu umspannen vermag, und warum sollte nicht das absolut Schöne auch bei bruchstückweiser Erscheinung im menschlichen Bewusstsein noch das relativ Schöne im menschlichen Sinne des Worts erzeugen können? Auch nicht darum fallen sie aus der Aesthetik heraus, weil sie Bild und Seiendes zugleich sind, statt blosses Bild (ohne gleichzeitiges Sein) zu sein (§ 323, 324); denn wenn nur der Charakter des Bildes oder Scheins gewahrt ist, was sollte es dann der Schönheit des Bildes für Abbruch thun, dass es ausserdem auch noch ein Seiendes ist?

Nein, nur weil sie übersinnliche Idee und aussersinnliche objektiv-reale Erscheinung sind, statt sinnlicher Schein zu sein, nur darum sind beide kein Schönes an und für sich, sondern erzeugen das Schöne erst, wo sie im bewussten Subjekt die subjektive Erscheinung hervorrufen; diese Einsicht sucht man bei Zimmermann vergebens, offenbar deshalb, weil er in seinem rationalistischen Formalismus befangen die Bedeutung der sinnlichen Natur des ästhetischen Scheins nicht zu würdigen vermochte. Hätte er diese naheliegende Korrektur vollzogen, so hätte er damit den Fehler des abstrakten Idealismus, den er jetzt mitmacht, vermieden, dass er die absolute Idee, sei es als solche betrachtet, sei es in ihrer Verkörperung als objektiv-reale Erscheinungswelt, für das absolute Kunstwerk oder das absolute besondere Schöne nimmt, und hätte sich dem Standpunkt des konkreten ästhetischen Idealismus noch mehr genähert, nach welchem erst das sinnliche Scheinen des in der realen Welt geoffenbarten und verkörperten absoluten Geistes das Schöne enthält.

Es ist hiernach klar, dass dasjenige, was Zimmermann von dem ästhetischen Idealismus trennt, nicht in einer Differenz über Immanenz und Transcendenz des göttlichen Geistes, über Pantheismus und Theismus gesucht werden kann, sondern lediglich darin, dass er den „geistigen Inhalt“ selbst wieder in „blosse Formen“ auflöst (§ 896), oder mit andern Worten, dass er die ästhetische Bedeutung des immanenten Logos für die Erzeugung des Schönen nur darin sucht, dass dieser selbst schon schön ist und zwar durch das Behaftetsein mit den abstrakten, absolut wohlgefälligen fünf Formen, schön ist (§ 321). Diese letzte formalistische Wendung wäre ihm abgeschnitten gewesen, wenn er mit dem Satze Ernst gemacht hätte, dass das absolute Kunstwerk des absoluten Geistes, der Logos, nicht mehr der Aesthetik angehöre (§ 366), also auch nicht schön genannt werden könne; so ist es letzten Endes doch nur ein abstrakt-idealistisches Vorurtheil, welches den Formalisten hindert, den ihn fesselnden Widerspruch zu durchbrechen und damit auf den Standpunkt des konkreten ästhetischen Idealismus hinüberzutreten. Die Quelle des ästhetischen Formalismus ist darum zweifellos in dem diametralen Gegensatz des Realismus, nämlich in dem abstrakten Platonischen Idealismus Solger's und ganz besonders Krause's zu suchen, da letzterer selbst schon die Behauptung aufstellt, dass die übersinnliche Schönheit Gottes selbst nur in formalen Bestimmungen und Verhältnissen zu suchen sei (vgl. oben S. 80). Der abstrakte Formalismus ist nichts als die logische Konsequenz eines einseitig durchgebildeten abstrakten Idealismus und offenbart in seinen unhaltbaren Konsequenzen nur den principiellen Fehler seines Ursprungs.

Der Vischer'sche Vorwurf würde eher gegen Herbart als gegen Zimmermann einen gewissen Schein der Berechtigung haben, nach welchem allerdings Gottes Thätigkeit nicht schaffend, sondern nur ordnend ist. Aber der Herbart'sche transcendente Demiurg ist doch ebenso wie der Zimmermann'sche immanente absolute Geist eine Inkonsequenz gegen die Herbart'sche Metaphysik, ein *hors d'oeuvre* aus persönlicher Liebhaberei, das dem System als solchen nur äusserlich und willkürlich angeklebt ist. Deshalb muss man die psychologischen Motive für die formalistische Aesthetik nicht in dem Theismus suchen, sondern in den wesentlichen Principien des Systems, wie diess oben versucht worden ist. Die Aesthetik hat dem Formalismus zufolge nur die Thatsache zu registriren, dass wir alle gegebenen oder selbstgebildeten Vorstellungen insoweit gefällig finden, als sie mit den fünf Formen behaftet sind; das Forschen nach den Gründen, weshalb unser Geist so beschaffen ist, um an dem mit diesen Formen Behafteten Gefallen zu finden, und weshalb die Wirklichkeit der Natur und Geschichte so eingerichtet ist, um in unserm Bewusstsein einen mit diesen Formen behafteten Sinnenschein hervorzurufen, das ist nicht mehr Sache der Aesthetik, sondern der Metaphysik (§ 155). Deshalb ist es auch für die formalistische Aesthetik als solche gleichgültig, welche Antwort von der Metaphysik auf diese Fragen ertheilt wird; ob ein transcendenter Demiurg diese Harmonie zwischen Natur und Menschengeist geordnet, oder ob sie sich auf dem Wege mechanischer Anpassung allmählich herausgebildet hat, oder ob sie überhaupt nur ein

Schein ist, den das Bewusstseinssubjekt sich sammt dem selbsterzeugten Schein einer Aussenwelt vorspiegelt, das alles geht die Aesthetik nichts an. Will der ästhetische Formalismus vor jedem Umschlagen in Idealismus sich möglichst sicher stellen, so dient diesem Zwecke offenbar die mechanistische und die anthropologisch-subjektivistische Antwort besser als die theistische, welche, wie das Beispiel Zimmermann's zeigt, den Formalismus dicht an den Punkt heranführt, wo er konsequenter Weise in konkreten Idealismus umschlagen müsste. —

Der ästhetische Formalismus wirft dem Idealismus vor, dass er im Forschen nach dem Grunde des Gefallens Metaphysik und Psychologie in die Aesthetik einmische, während er seinerseits die Aesthetik von allen Beziehungen zu theoretischen Wissenschaften rein erhalten will (§ 154, 155). Die völlige Abtrennung eines geistigen Gebiets von allen andern ist aber unmöglich, da alle in einandergreifen und jede Wissenschaft gewisse Voraussetzungen aus andern Wissenschaften entlehnen muss; insoweit jedoch die begriffliche Unterscheidung der Gebiete möglich und wissenschaftlich gefordert ist, kann dieselbe auf Grundlage der idealistischen Aesthetik sehr wohl vollzogen werden, und ist sie von dieser Seite jedenfalls viel reinlicher vollzogen worden als von den Formalisten. Der ästhetische Formalismus führt fast unvermeidlich in die Vermischung hinein, welche er grade vermeiden will, und zwar nicht nur in die Vermischung mit Metaphysik und Psychologie, sondern auch in diejenige mit Mathematik, Logik und Methodologie, nicht nur in die Konfundirung des ästhetischen und theoretischen, sondern auch in diejenige des ästhetischen und praktischen Gebiets.

Wie Zimmermann die Aesthetik mit der Metaphysik verwirrt, indem er das absolute besondere Schöne in dem Logos sowohl an sich als auch in seiner Immanenz im realen Makrokosmos sucht, ist bereits besprochen worden; wir brauchen also auf diesen Uebergriff der Aesthetik in Metaphysik nicht zurückzukommen, den Zimmermann mit dem abstrakten Idealismus theilt, der aber von dem konkreten Idealismus grade vermieden worden ist. Nicht der konkrete ästhetische Idealismus, ja nicht einmal der abstrakte ästhetische Idealismus des letzten Jahrhunderts sucht den eigentlichen und letzten Kern des Schönen in abstrakten Begriffen, wie Zimmermann es thut, der selbst in dem absoluten Kunstwerk des Logos das wahrhaft Schöne lediglich in der allgemeinen Form, d. h. in einem Konglomerat von fünf abstrakten (logischen, ontologischen oder metaphysischen) Kategorien findet (§ 321). Wir haben also nur noch die übrigen Konfundirungen zu betrachten.

Die Formen sollen nicht darum ästhetisch sein, weil sie Ausdruck eines bestimmten idealen Inhalts sind; auch nicht von der dürftigsten und abstraktesten Art darf der in ihnen versinnlichte Inhalt sein (wie etwa die Ellipse den ganzen Reichthum von ideellen Beziehungen mit einem Schlage implicite versinnlicht, welche in der Lehre von den Kegelschnitten analytisch entwickelt werden). Ein solches Zugeständniss würfe den ganzen Formalismus über den Haufen. Wenn aber nicht ein nachweisbarer ideeller Inhalt der Form sie ästhetisch macht, wo-

durch unterscheidet sich dann die positiv ästhetische Form von der negativ ästhetischen? Der Grund dieses Unterschiedes kann vom Formalismus nicht mehr in der Form gesucht werden, sondern nur noch ausser ihr: er liegt darin, dass bei einem normal beschaffenen, nicht präockupirten Menschengeist die eine ein Gefühl der Befriedigung oder Lust, die andre ein Gefühl der Unbefriedigung oder Unlust mit gesetzmässiger Konstanz hervorruft, und dass der Mensch die auf die Form als ihre Ursache bezogene Lust und Unlust „Gefallen und Missfallen, Billigung und Missbilligung“ nennt (§ 26—30). Das Gefühl, welches als „Zusatz“ zur Perception der Form mit psychologischer Gesetzmässigkeit eintritt, macht erst das ästhetische Urtheil der Billigung und Missbilligung möglich, und dieses erst „macht die Aesthetik als Wissenschaft möglich“ (§ 43).

Das ist die offenbare Bankerotterklärung der Aesthetik als selbstständiger Wissenschaft und ihre Zurückführung auf Psychologie; die formalistische Aesthetik schlägt so in Gefühlsästhetik um, und jede Aesthetik, die von der Abneigung gegen den Idealismus ausgeht, muss nothwendig beim Anthropologismus, d. h. einer psychologischen Gefühlsästhetik ausmünden. Nach dem Idealismus gilt das Eintreten des Gefühlszusatzes nur als Symptom dafür, dass das betreffende Individuum in dem gegebenen Augenblick ästhetisch reaktionsfähig ist, und für dieses Individuum gilt es als psychologische Ursache der Aufstellung seines ästhetischen Urtheils; aber das Schöne selbst wird als Schönes nicht von dieser psychologischen Gefühlsreaktion begründet, und bleibt, unabhängig von ihr, auch dann Schönes, wenn ein roher oder verbildeter Geschmack, oder zeitweilige Präockupation das Individuum dauernd oder zeitweilig an der normalen ästhetischen Reaktion verhindern sollte. Wenn erst der Gefühlszusatz zur Form es ist, welcher das ästhetische Urtheil über die Form nicht nur *subjective* sondern auch *objective* bestimmt, so ist die Form nur insofern schön, als sie ein bewusstes Lustgefühl (mit gleichviel welchem deutlichen oder dunklem Gefühlsinhalt vermischt) erweckt; dann ist das Formschöne in Wahrheit ein Gefühlsschönes oder Fühlensschönes, und die gesammte Wissenschaft der Aesthetik ruht auf diesem Fühlensschönen (§ 351). Die Form gilt für schön (genauer noch: für gefällig), insofern sie diesen vom Bewusstsein percipirten und auf sie als Ursache bezogenen Gefühlszusatz der Lust und Unlust im Gefolge hat, aber nicht dieser Gefühlszusatz, der die Form schön finden lässt, als solcher gilt für schön, und das vom ästhetischen Urtheil proklamirte Fühlensschöne der Form darf nicht, wie es von Zimmermann geschieht (§ 351, 352), mit der Schönheit konkreter Gefühle und Gefühlskombinationen (im Gegensatz zur Schönheit von Begehrungen und Gedanken) verwechselt werden, da ersteres sich auf die abstrakte Lust- und Unlustform des Gefühlszusatzes abgesehen von seinem Inhalt (§ 29, 30, 39), letzteres sich grade auf den konkreten Inhalt dieser mehr oder minder dunklen Gefühle (und zwar in der sinnlichen Form ihres zur Erscheinung Kommens) bezieht.

Die formalistische Aesthetik ist nicht nur durch und durch Psychologie, sie ist sogar specifisch Herbart'sche Psychologie. Die

Form des „Zusammens“ der Theile eines Bildes, an welcher das Gefallen allein haften soll, wird nämlich gegen den Vorwurf, ein todtes, lebloses Aggregat zu sein, mit dem Hinweis darauf in Schutz genommen, dass alle Theile des Bildes psychische Vorstellungen, lebendige, thätige, in Wechselwirkung befindliche Vorstellungskräfte seien, also auch ihr „Zusammen“ ein lebendiges und thätiges, Spannung und Lösung derselben gegen und unter einander bewirkendes sein müsse, und dass die aus ihrem „Zusammen“ entspringenden Lust- und Unlustgefühle diesen Wechselwirkungen entsprechen müssen (§ 65). Diess stimmt nun zwar nicht zu der Erklärung, dass Vorstellungen im Zustande des Strebens Begehrungen oder Begierden seien, dass diese das fixirte Gefühl und das ästhetische Urtheil unmöglich machen, und dass letzteres das zur Ruhe Kommen der Strebensbewegung im ruhigen Gleichgewicht des „vollendeten Vorstellens“ zur Vorbedingung habe (§ 45, 46). Aber wie dem auch sei, jedenfalls steht der ästhetische Formalismus vor der Alternative: entweder ist seine Verwahrung gegen die Vermengung der Aesthetik mit Psychologie hinfällig, oder aber seine Widerlegung des Vorwurfs gegen die Form als todtes Nebeneinander ist hinfällig. Folgerichtig kann eine Aesthetik, welche auf den Inhalt der Vorstellungen verzichtet, nur noch von der Wechselwirkung der Vorstellungen als psychischer Faktoren abhängen, d. h. es muss der Formalismus sich in Psychologie auflösen. Wo der Inhalt der Vorstellungen gleichgültig ist, können die Vorstellungen nur noch als lebendige psychische Akte in Betracht kommen; so besteht z. B. das Erhabene nicht in der Grossartigkeit und intensiven Macht dessen, worauf der Inhalt der Vorstellungen hindeutet, sondern in dem in's Unbegrenzte strebenden Wachsen der stärkeren von zwei Vorstellungen im Vergleich zur schwächeren (§ 96, 97).

Was nun die Logik betrifft, so ist sie ebenso wie die Mathematik und die formalistische Aesthetik eine rein formale Wissenschaft (§ 8); beide Wissenschaften stimmen auch darin überein, dass sie für die naturgesetzlichen psychologischen Processe im menschlichen Geist ihre Formen zu Normen machen (§ 368). Es fragt sich nun, wie der Unterschied beider vom Standpunkte des ästhetischen Formalismus zu definiren sei. Form und Inhalt sind nur relative Begriffe, so dass der Inhalt der logischen Formen wiederum ästhetische Formen an sich tragen kann (§ 11); aber ebenso gut kann auch an dem Inhalt der ästhetischen Formen noch zwischen logischen Formen und deren engerem Inhalt unterschieden werden, so dass auch darin beide Wissenschaften gleich stehen. Als rein formale Wissenschaft kümmert die Logik sich ebensowenig wie die Aesthetik um die Realität der Vorstellungen, an denen sie die Form betrachtet und hervorruft. Versteht man unter Logik die Lehre von zugleich formalem und inhaltlichem Erkennen, so ist doch zu beachten, dass wir die Uebereinstimmung unsrer Vorstellungen mit der Wirklichkeit niemals direkt konstatiren, sondern nur aus der Uebereinstimmung unsrer Vorstellungen unter einander mittelbar erschliessen können, so dass es sich auch in diesem Falle bei beiden Wissenschaften unmittelbar

nur um die Beziehungen unsrer Vorstellungen untereinander handelt. Grade die vom ästhetischen Formalismus aufgestellten ästhetischen Grundformen sind so abstrakte Kategorien, dass sie ebenso gut auf ein begriffliches Gedankensystem wie auf ein Phantasiesystem passen, und thatsächlich zieht Zimmermann das philosophische Erkennen und die verschiedenen Formen, in denen es zum Ausdruck gelangt, mit in die Aesthetik hinein (vgl. z. B. § 646—648, 664—675, 953—968, 975—980).

Dass man bei der Betrachtung oder Produktion von Gedankenverbindungen, welche den logischen Normen entsprechen oder nicht entsprechen, ebenso wohl einen „Gefühlszusatz" der Befriedigung und Unbefriedigung, der Billigung und Missbilligung spürt, wie bei solchen, die den ästhetischen Normen entsprechen oder nicht entsprechen, ist eine unleugbare psychologische Thatsache; wenn nun lediglich der Lust- und Unlustcharakter dieses Gefühlszusatzes, die Billigung und Missbilligung, eine Form ästhetisch oder unästhetisch macht, so ist die Möglichkeit, einen Unterschied zwischen logischen und ästhetischen Formen anzugeben, ebenso abgeschnitten wie die Möglichkeit, einen Unterschied zwischen ästhetischen und mathematischen Verhältnissen anzugeben (vgl. oben S. 272). Den wahren, im Inhalt der Sache liegenden Unterschied beider darf ja der ästhetische Formalismus nicht anerkennen, dass nämlich die Idee bei der einen in begrifflicher, bei den andern in anschaulicher Gestalt zum Ausdruck gelangt und je nachdem auch Lust und Unlustgefühle von verschiedenem inhaltlichen Charakter erweckt.

Wie die theoretische Erkenntniss thatsächlich, so wird die Sittlichkeit ausdrücklich in die Aesthetik hereinbezogen; das ästhetische Urtheil „ist, je nachdem sich die Formen, aus deren Betrachtung es entspringt, am Wollen, oder an anderen Objekten, gleichviel welchen, finden, sittliches oder eigentliches Kunsturtheil im engern Sinne" (§ 351). Die Ethik wird von Herbart und seiner Schule als Unterabtheilung der Aesthetik behandelt, wie die Aesthetik von Schleiermacher als Unterabtheilung der Ethik. Die Lehre von der Entstehung des ästhetischen Urtheils und den abstrakten, schlechthin wohlgefälligen Formen ist sonach eingestandener Maassen die gemeinsame Grundlegung für die Aesthetik im engeren Sinne und für die Ethik, und uneingestandener Maassen auch für die theoretische Erkenntniss. Der ästhetische Formalismus ist grade nur insoweit reiner Formalismus, als er diese für das gesammte Gebiet des menschlichen Geisteslebens allgemein gültige abstrakte Formenlehre, also noch nicht ästhetischer Formalismus im engeren Sinne des Wortes ist; ästhetischer Formalismus im engeren (d. h. gewöhnlichen) Sinne des Worts wird er erst als Lehre von den „besonderen Formen", welche nicht mehr rein ästhetische Formen, sondern mit Stoff behaftete Formen sind, und welche nur im uneigentlichen Sinne noch ästhetische Formen heissen, weil sie aus der Anwendung der reinen oder eigentlichen (abstrakten) ästhetischen Formen auf einen, wenn auch nicht mehr absolut gleichgültigen, aber doch immer noch relativ gleichgültigen Stoff entstehen (§ 325). Ein nur relativ gleichgültiger Stoff muss

auch noch relativ einflussreich sein, also den Formalismus inhaltlich einschränken; die gewöhnlich so genannte Aesthetik ist also nach diesem Geständniss Zimmermann's keine rein ästhetische Wissenschaft mehr, sondern ein unreiner, angewandter Formalismus, dessen Princip durch Compromisse mit dem Stoff durchbrochen ist, kurz ein blosser Halbformalismus. Der reine ästhetische Formalismus aber ist die allen Theilen des Herbart'schen Systems gemeinsame formelle Grundlage, die kein andrer Mensch ästhetisch nennen würde. Das Gebiet der gewöhnlich so genannten Aesthetik aber unterscheidet sich von dem der Ethik und theoretischen Erkenntniss nicht mehr durch formelle Kriterien, sondern ausschliesslich durch den ausserästhetischen Inhalt oder Stoff, auf den der gemeinsame reine Formalismus angewandt ist.

Dieser ausserästhetische, dem Seienden entlehnte Stoff ist Natur und Geist (§ 326). Aber dabei tritt sofort das Bedenken ein, dass er das für die Ethik und theoretische Erkenntniss in demselben Maasse ist, und der ästhetische Formalismus erweist sich auch hier, in Bezug auf die „angewandte Aesthetik", noch unfähig, den Unterschied von den Nachbargebieten zu definiren, weil ihm eben das Kriterium fehlt, dass die Aesthetik sich auf (passiv recipirte oder aktiv producirte) sinnliche subjektive Erscheinung oder auf Sinnenschein (einschliesslich des in demselben erscheinenden idealen Gehalts) bezieht, während das theoretische und praktische Verhalten auf die begrifflich oder instinktiv aus der subjektiven Erscheinung erschlossene objektiv reale Erscheinungswelt Bezug haben. Wie die drei Zweige des formalistischen Systems aus der gemeinsamen rein formalistischen Wurzel ausgehen, so wachsen sie zuletzt in eine konkrete Spitze zusammen, deren formalistischer Charakter für den ganzen Herbartianismus bezeichnend ist; wie die abstrakt idealistische Aesthetik in ihrem höchststehenden Vertreter Weisse mit der „Liebe" schliesst, so schliesst der ästhetische Formalismus mit der „Kunstlehre des Lehrens und Lernens", mit der „Pädagogik der schönen Geister" oder der „ästhetischen Erziehung der Geisterwelt" (§ 977—980). —

Wir kommen nunmehr zu dem entscheidenden Punkte im ästhetischen Formalismus, nämlich zu der Behauptung, dass nur die Form des Zusammenseins von Vorstellungen ästhetisch, der Inhalt aber ausserästhetisch sei.

Ein und dasselbe Ding, z. B. eine Statue, ist dem Naturforscher, speciell dem Mineralogen ein Stein, dem Aesthetiker ein Halbgott. Nur im Bewusstsein des Aesthetikers ruft es den Gefühlszusatz hervor, welcher die psychologische Grundlage des ästhetischen Urtheils bildet. „Wir folgern, dass zu demjenigen, welches für sich vorgestellt, keinen Zusatz erzeugte" (also der Statue als mineralogischer Gesteinsart) „etwas hinzugekommen sein müsse, um es zu demjenigen zu machen, als welches es den Zusatz erzeugt" (§ 53). Ohne Zweifel wird jeder Unbefangene bei diesem hinzukommenden Zweiten zunächst an die Gestalt oder Form denken, um so mehr als Zimmermann fortfährt: „Aber dieses Hinzugekommene für sich allein erzeugt ebenso wenig den Zusatz, sondern nur indem es zum ersten hinzukommt;

ohne jenes vorgestellt wird es gleichfalls ohne Zusatz, also rein theoretisch vorgestellt". Wer dächte dabei nicht an die Oberflächengestalt der Statue, welche für die ästhetische Auffassung derselben schlechthin unentbehrlich, wo nicht gar das allein in Betracht kommende ist, und welche nach Zimmermann von den Mathematikern früher oder später als eine Zusammenstellung doppelt gekrümmter Curven ausgerechnet werden wird (§ 423, 431)! „Der Zusatz gehört nicht dem Ersten und nicht dem Zweiten, sondern beiden zusammen". „Jedes von beiden, insofern es für sich allein, abgesondert vom Zusatz vorgestellt wird, ist unästhetisch" (§ 54). „Der Grund des Zusatzes liegt weder im Ersten noch im Zweiten für sich allein vorgestellt, sondern nur indem (?) beide zusammen vorgestellt werden" (§ 53). Ohne Zweifel würde jeder andre als ein Herbartianer, das Erste (den Stein) als Materie oder Stoff, das Zweite, zu diesem Stoff hinzukommende als Gestalt oder Form des Dinges, das Ganze als Einheit von Materie und Form bezeichnen, und aus den angeführten Sätzen schliessen, dass das ästhetische Gefühl weder an der blossen Materie noch an der blossen Form haftet, sondern an der untrennbaren Einheit beider. Zimmermann aber hütet sich wohl, das „erste" und das „zweite" mit Namen zu nennen, sondern fasst das seinem Sinne nach unbestimmt gelassene „erste" und das „zweite" unter der Kollektivbezeichnung „die Materie" zusammen, während er die Einheit beider oder ihr „Zusammen" die Form nennt. Nach dieser allem Sprachgebrauch widersprechenden Nomenklatur würde doch immer noch nichts andres zu schliessen sein, als dass der Gefühlszusatz an der Form insofern hafte, als sie Einheit der beiden Seiten der Materie sei, also diese beiden nicht aus, sondern einschliesse; Zimmermann aber zieht aus ihr den falschen Schluss, dass der Gefühlszusatz an der b l o s s e n, d. h. die beiden von ihm zusammengehaltenen Momente a u s schliessenden Form des Zusammens hafte (§ 54, 55). Der erste Schluss würde trotz der verschrobenen Nomenklatur immer noch zu dem Gegentheil der formalistischen Aesthetik, zu einer inhaltlichen Aesthetik führen, und nur auf dem Zimmermann'schen Fehlschluss, der den gemachten Voraussetzungen widerspricht, beruht der ganze Beweis des ästhetischen Formalismus in seiner negativen Exklusivität gegen allen Inhalt.

Das gewählte Beispiel ist aber von vornherein falsch ausgenutzt. Nimmermehr ist es die Einheitsform der mit dem Kollektivausdruck bezeichneten beiden Seiten (des Ersten und Zweiten) der „Materie", weder als ausschliessende noch als einschliessende, was dem Aesthetiker den geformten Stein zum Halbgott macht. Das „Zusammen" des mineralogischen Stoffes und der stereometrischen Gestalt bleibt immer nur eine schlechthin ausserästhetische Einheitsform für ausserästhetische Elemente; von allen dreien muss gleichmässig abstrahirt werden, bevor ein ästhetischer Eindruck zu Stande kommen kann, da alle drei der objektiv-realen Erscheinungswelt angehören, in welcher die Statue immer nur eine S t a t u e bleibt und niemals zum Halbgott wird. Nur indem vom mineralogischen Stoff, der stereometrischen Gestalt und der in der realen Statue gegebenen Einheitsform beider g l e i c h-

mässig abstrahirt, und das sinnliche Wahrnehmungsbild derselben als reiner Schein aufgefasst wird, entsteht die Möglichkeit, mit diesem subjektiven Sinnenschein die Idee eines Halbgotts zu verknüpfen und durch diese Verknüpfung den gemeinen Sinnenschein zum ästhetischen Schein zu erheben und zu adeln, durch welchem erst der Gefühlszusatz hervorgerufen wird. Wenn die Idee des Halbgotts nicht in dieser Verknüpfung mit dem Sinnenschein als immanenter und impliciter idealer Gehalt derselben aufgefasst wird, so verdient sie eben die Bezeichnung „Idee des Halbgotts“ nicht mehr und sinkt zum archäologischen, philologischen oder mythologischen Begriff herab. Sollte Zimmermann in der besprochenen Stelle (§ 53—54) mit dem ungenannten „hinzukommenden Zweiten“ diesen „Begriff“ gemeint haben, so hätte er erstens bei dieser grundlegenden Erörterung dasjenige gänzlich vergessen, worauf es beim ästhetischen Eindruck der Statue ausschliesslich ankommt, und ohne welches von einer Verknüpfung des mineralogischen Stoffs mit der Idee eines Halbgotts gar nicht gesprochen werden kann, nämlich die Form im Sinne von plastischer Gestalt; zweitens aber würde „Form“, wenn sie als die Art und Weise des Zusammenseins oder der Durchdringung des (nur geformt zu denkenden) mineralogischen Stoffs mit dem idealen Gehalt definirt würde, selbst nichts anders sein als die Art und Weise der Immanenz der Idee im materiellen Kunstwerk. So spricht das von Zimmermann als grundlegender Beweis für den Formalismus gewählte Beispiel, wie man seine unklaren Auseinandersetzungen auch deuten möge, doch auf alle Fälle gegen den Formalismus und laut und deutlich für den ästhetischen Idealismus.

Wenn der ästhetische Formalismus sich damit begnügen wollte, gegen die Hereinbeziehung des materiellen Stoffs in die Aesthetik zu kämpfen, so würde er damit nur die Traditionen der idealistischen Aesthetik fortsetzen und sich von dieser in diesem Punkte gar nicht unterscheiden; denn der Idealismus ist es, der zuerst die grosse Wahrheit entdeckt und durchgeführt hat, dass das Schöne nichts mit der materiellen Realität zu thun habe, sondern nur im reinen Schein der sinnlichen Anschauung zu finden sei und durch Einmischung materieller Stofflichkeit in den ästhetischen Schein gestört und verunreinigt werde, weil dieselbe durch reale sinnliche Reize und reale Gefühlserregungen die reine Idealität der ästhetischen Gefühle in den Staub des Irdischen herabziehe. Der Formalismus aber missbraucht den Doppelsinn der Worte Stoff und Materie, um die Verurtheilung, welche nur für die Einmischung realer stofflicher Reize in die Idealität des ästhetischen Scheins gilt, unvermerkt auch auf das Gegentheil des materiellen Stoffs, auf den idealen geistigen Gehalt des ästhetischen Scheins zu übertragen, obwohl ihm dazu nicht das mindeste Recht zusteht und er selbst den Unterschied zwischen Stoff und Gehalt gelegentlich anerkennt (§ 166). Auf das unkritische grosse Publikum aber wirkt dieses Quidproquo noch immer zur Diskreditirung des Idealismus, ähnlich wie der Doppelsinn des Wortes Form (in seiner gewöhnlichen und in der Herbart'schen Bedeutung) es dem Formalismus er-

möglicht, das Vorurtheil des ästhetisch ungebildeten Publikums für die Erscheinungsseite des Schönen für sich auszunutzen.

Das Publikum versteht unter „Form" allemal die sinnenfällige Seite des ästhetischen Scheins, also in der bildenden Kunst die sinnlich wahrnehmbare Gestalt, in der Tonkunst die musikalischen, in der Dichtkunst die poetischen Formen, u. s. w.; über diese lässt sich von Laien und Künstlern in's Endlose reden und streiten, weil die der bewussten Erlernung zugängliche technische Seite dabei in Betracht kommt, während über den impliciten idealen Gehalt wegen seines „Aufgehobenseins" im ästhetischen Schein schwer etwas zu sagen ist ohne die Gefahr, eine Dummheit zu sagen. Die Form im gewöhnlichen Wortsinn ist der Tummelplatz des sachlichsten wie des seichtesten Kunstgesprächs, der ideale Inhalt aber bleibt für den reflektirenden Verstand das Mysterium, dessen Schleier niemals vom Bewusstsein aufgehoben, höchstens ein wenig gelüftet werden kann. Für die meisten bleibt aber das Unausgesprochene auch ungewusst, und fällt darum nur die Seite der Kunsttechnik in ihr Bewusstsein; alle diese sind ganz bereit, in die Sätze des ästhetischen Formalismus einzustimmen, dass in der Kunst die Form alles, der Inhalt nichts sei, dass es gar nicht auf das „Was", nur auf das „Wie" ankomme u. s. w. Es fällt ihnen aber dabei gar nicht ein, dass der ästhetische Formalismus unter Form die ganz abstrakte Einheitsform des Zusammens und die aus derselben abgeleiteten sechs abstrakten Kategorien verstehe, und dasjenige, woran sie bei „Form" denken: den konkreten Sinnenschein des Schönen, schon mit zu dem (absolut oder relativ) gleichgültigen Inhalt des Schönen rechnet.

Wäre nicht dieser Doppelsinn und das naheliegende Missverständniss der beiden Worte „Stoff und Form", so würde es dem ästhetischen Formalismus trotz des äusseren Einflusses der Herbart'schen Schule niemals gelungen sein, auch nur soweit Beachtung zu finden, dass die Kritik sich gezwungen sähe, sich ernstlich mit demselben zu befassen. Soweit er aber in den Kreisen der Künstlerschaft, der Kunstkritik und des Publikums Einfluss gewonnen hat, ist in Folge dieses Missverstehens etwas ganz andres aus ihm geworden, als er sein will, nämlich ein roher Empirismus der principlos herumtastenden und probirenden technischen Routine und ein krasser, nach äusseren Effekten haschender Naturalismus. Grade in unsrer Zeit, wo eine Missachtung des idealen Gehalts mit praktischem Materialismus und theoretischem Skepticismus Hand in Hand geht, musste der ästhetische Formalismus mit seiner scheinbar wissenschaftlichen Diskreditirung des idealen Gehalts im Schönen eine willkommene Erscheinung sein; grade in ihr musste aber auch die Wirkung, die er auf die Kunst erzielte, das Gegentheil der von ihm beabsichtigten werden, d. h. nicht der von ihm über alles gestellten Klassicität und Reinheit der Form*), sondern dem natura-

*) Nach Zimmermann gehört das Klassische dem vollendeten, das Romantische dem unvollendeten (d. h. im Zustand des Strebens noch mehr oder minder stecken gebliebenen) Vorstellens an, ein Gegensatz, den er irriger Weise mit demjenigen zwischen gegebenem und gemachtem Vorstellungsinhalt, zwischen Gesundem und Ungesundem gleichsetzt (§ 216, 217). Nur das Klassische ist schön im wahren

listischen Effekt einer raffinirten Technik (die beide nicht mehr in die Aesthetik gehören — § 899) und damit schliesslich den von ihm und dem Idealismus gleichmässig verpönten (§ 433, 587) stofflichen sinnlichen Reizen und realen Gefühlserregungen zu Gute kommen**).

Man kehre nur erst den idealen Gehalt aus der Kunst hinaus, so wird die Erfahrung zeigen, was dann noch übrig bleibt, und ob die Klassicität der Form auf anderm Wege zu retten ist, als durch Bewahrung des sie aus sich heraus gebärenden idealen Gehalts. Ist erst das Was für gleichgültig erklärt, so tritt an Stelle des idealen Künstlers auf allen Gebieten der naturalistische Virtuose und Routinier, wobei das sinnlich Angenehme sich auf Kosten des Schönen in den Vordergrund drängt (in der Malerei die Koloristik, in der Musik die orchestralen harmonischen Klangeffekte, in der Poesie die sensationelle Spannung und tendenziöse Aktualität, in allen Künsten die Frivolität und Obscönität). Gelingt es aber wirklich, diese ästhetischen Verirrungen fern zu halten, so vermag doch der gegen allen Inhalt gleichgültige Formalismus niemals, etwas andres zu produciren als ein gleichgültiges Spiel mit todten Formen, geistlose akademische Studien von geschickter Mache, die gegen keine Geschmacksregel verstossen, aber jedes Kunstwerths entbehren und selbst als blosse Schülerarbeiten das Verdikt der Talentlosigkeit auf sich ziehen würden. Ja sogar der letzte dürftige Rest von ästhetischem Interesse, welches solche formale akademische Studien erwecken, ruht nicht auf ihrer Form als solchen, sondern lediglich darauf, dass die bei der Komposition benutzten künstlerischen Formen, mögen sie auch ohne jeden Gedanken an Inhalt benutzt sein, doch einen gewissen idealen Gehalt in gleichsam inkrustirter Gestalt besitzen, der ihnen aus der kunstgeschichtlichen Periode ihrer lebendigen Entstehung und Ausbildung unabstreifbar anhaftet, und an welchen sie im Beschauer oder Hörer unwillkürlich die Erinnerung wecken. Jedenfalls würde so wie so die praktische Durchführung des formalistischen Kardinalsatzes von der Gleichgültigkeit und ästhetischen Werthlosigkeit des Inhalts den Tod aller Kunst zur Folge haben.

Dieser Kardinalsatz des ästhetischen Formalismus schwebt aber gänzlich beweislos in der Luft; denn der einzige dafür versuchte Beweis (§ 53—54) ist durchaus verfehlt und spricht für das Gegentheil, wie oben gezeigt. Dem gemeinen Menschenverstand wird jener Kardinalsatz nur aus dem Grunde plausibel, weil derselbe erstens die abstrakten ästhetischen Formen des Formalismus mit dem konkreten sinnlichen Schein des Schönen verwechselt, und zweitens diese sinnenfällige Seite des Schönen für das ganze Schöne nimmt, — weil er auf den implicite im sinnlichen Schein aufgehobenen idealen Gehalt nicht besonders reflektirt, also auch nicht merkt, dass dessen Immanenz es

Sinne des Worts, während dem Romantischen nur eine negative, das Klassische vorbereitende Aufgabe und Bedeutung beigemessen wird (§ 219). Demnach wäre es ein Unding, ein Drittes über dem Klassischen und Romantischen zu suchen (§ 218), wie Weisse thut.

**) Vgl. die treffliche Darlegung Vischer's in den „Kritischen Gängen", Heft 6, S. 94—104.

erst ist, was ihm den sinnlichen Schein zum ästhetischen, das gemeine Vorstellungsbild zum Schönen macht. Es ist ja ganz richtig, dass man von der Form der Erscheinung nichts Wesentliches wegnehmen darf, ohne die Schönheit der Erscheinung aufzuheben (§ 73); aber es ist ganz ebenso richtig, dass man von dem idealen Gehalt des Schönen nichts Wesentliches wegnehmen darf, ohne die Schönheit aufzuheben, wie diess jede formell regelrechte, aber geistlose akademische Studie bezeugt. Weil die Form der Erscheinung explicite, der Inhalt nur implicite in und mit der Form gegeben ist, darum ist das erstere leichter *ad oculos* zu demonstriren als das letztere, aber beides ist gleich wahr. Es ist wohl möglich, annähernd den gleichen idealen Inhalt, der implicite im Schönen steckt, frei von dieser sinnlichen Erscheinungsform, nämlich in Gedankenform aufzuweisen, aber es ist nicht möglich, eine ästhetische Form aufzuweisen, die allen und jeden Inhalts entleert wäre, und es ist nicht möglich zu bestreiten, dass in demselben Maasse, als der ideale Gehalt armseliger und dürftiger wird (z. B. in linearen Ornamenten, geometrischen Figuren oder rhythmischen Elementarformen), auch der ästhetische Eindruck, das ästhetische Gefallen und Missfallen als solches (nicht bloss die Summe von ästhetischem Gefallen und realem, theoretisch-praktischem Interesse) sich abschwächt bis zu einer Grenze, wo man zweifelhaft werden kann, ob nicht Weisse recht habe, wenn er solchen Formen jeden ästhetischen Charakter abspricht. Wer nun für den unabtrennbaren, in jeder konkreten Erscheinungsform *eo ipso* mitgesetzten idealen Inhalt blind sein will, der kann sich einbilden, in der Form allein liege die Schönheit des Schönen, nicht in der unauflöslichen Einheit von Inhalt und Form. Er muss dann aber auch zu der Behauptung fortgehen, dass bei der ästhetischen Gleichgültigkeit des Inhalts für die Form jede Form zu jedem Inhalt passe (§ 73), also bestreiten, dass jeder Inhalt seine Form bedinge, wie der ästhetische Idealismus behauptet; mit dieser Ableugnung aber geräth der Formalismus schon in offenbaren Widerspruch mit dem gesunden Verstand, ebenso wie wenn er bei zwei gleich formvollendeten Kunstwerken die Bevorzugung desjenigen mit dem reicheren idealen Gehalt auf ein ausserästhetisches, gedanklich geistiges Interesse am Inhalt, das sich mit dem allein auf die Form gehenden ästhetischen Interesse unmerklich verknüpfen soll, abschieben zu können glaubt.

Nun ist aber schon die Annahme unrichtig, dass man den idealen Gehalt eines Schönen auch abgetrennt von seiner sinnlichen Erscheinungsform genau wiedergeben könne; was man so erreicht, ist immer nur ein Analogon jenes Gehalts, das ihm keineswegs kongruent, sondern verändert und unvollständig ist. Der sprachliche Ausdruck abstrakter Reflexionsgedanken und die sinnliche Erscheinungsform sind zwei verschiedene Wege, die sich von entgegengesetzten Seiten her dem idealen Gehalt nähern, ohne ihn zu erreichen; der erstere hat den Vorzug der expliciten Deutlichkeit fürs Bewusstsein, den er durch diskursive Einseitigkeit und Unvollständigkeit erkauft, — der letztere giebt ein mikrokosmisches Ganze von unerschöpflicher innerer Vielseitigkeit, aber undeutlich fürs Bewusstsein, weil eingehüllt in den Sinnenschein. Der

ideale Gehalt in ästhetischer und in wissenschaftlicher Form ausgedrückt, unterscheidet sich also etwa wie ein Mysterium und ein Skelett, die beide auf dasselbe Wesen hindeuten, und es ist durchaus irrthümlich, wenn der ästhetische Formalismus annimmt, der Gedankeninhalt im gewöhnlichen Vorstellen und im Phantasieschönen sei völlig identisch bis auf die dem identischen unästhetischen Inhalt in letzterem übergestülpte ästhetische Form (§ 341, 627, 73). In dem Vorstellen der künstlerischen Phantasie ist nicht nur das Wie, sondern auch das Was ein anderes; der Dichter hat Einfälle, die dem prosaischen Menschen nie in den Sinn kommen, das Auge des Malers sieht eine andre Welt und andre Menschen vor sich als das Auge des Laien, und der Musiker verklärt, vertieft und erhebt seine Gefühle und Stimmungen auch ihrem Inhalt nach in eine höhere Sphäre als der Unmusikalische. Wie der ideale Gehalt sich die Form seiner Versinnlichung selbst bestimmt und ausgestaltet, so wirkt die Form der Versinnlichung auf den idealen Gehalt zurück und macht aus ihm etwas andres als er ohne diese Durchbildung zur sinnlichen Erscheinung gewesen war und geblieben wäre. Wie der ideale Gehalt in dem Schönen jeder Kunst ein andrer ist als in dem jeder andren, so ist er auch im Schönen überhaupt ein andrer als ausserhalb desselben. Nur weil dem Formalismus dafür jedes Verständniss fehlt, kann er sich zu der Behauptung verirren, dass jede Form zu jedem Inhalt passe, und der Inhalt nicht nur an sich, sondern auch in seinem Verhältniss zur Form ästhetisch indifferent sei.

Die psychologischen Motive für die Ausschliessung nicht nur des materiellen Stoffs, sondern auch des idealen Inhalts aus dem Bereich der Aesthetik dürften wohl bei Herbart und Zimmermann ebenso wie bei Kant zunächst und vor allem darin zu suchen sein, dass nicht nur alle stofflich sinnlichen Empfindungsreize, sondern auch alle realen Gefühlserregungen von dem ästhetischen Eindruck fern gehalten werden sollen (§ 433), und dass bei der mangelnden Einsicht in den Unterschied realer und ästhetischer Gefühle diese Reinhaltung des ästhetischen Eindrucks nur durch Beschränkung auf die blosse, leere Form erreichbar scheint. Wie materieller Stoff und idealer Inhalt des Schönen gern unter dem zur Diskreditirung mehr geeigneten Ausdruck „Stoff“ oder „Materie“ zusammengefasst werden, so auch die von dem Inhalt zu erregenden Gefühle mit den vom Stoff ausgehenden sinnlichen Empfindungen unter der diskreditirenden Bezeichnung „Stoffreize“ oder stoffliche Reize (§ 687). Nur die Form als solche, abgesehen vom Inhalt, soll ein ästhetisches Interesse gewähren, der Inhalt aber, gleichviel ob ausser der Form oder in der Form, soll bloss ein ausserästhetisches Interesse erregen. Ginge der Formalismus auf den Inhalt und die Qualität der ästhetischen Gefühle näher ein, so würde es ihm nicht schwer fallen, zu der Einsicht zu gelangen, dass trotz der Verwandtschaft des Inhalts zwischen bestimmten ästhetischen und den entsprechenden realen Gefühlen dieselben doch quantitativ und qualitativ von einander verschieden sind, und sich zu einander verhalten wie Ideales und Reales, wie Abbild und Vorbild, wie ästhetischer Schein und Wirklichkeit. Hiermit wäre aber auch der Unterschied

zwischen den vom idealen Inhalt erweckten idealen Gefühlen und den vom materiellen Stoff erregten sinnlichen Empfindungsreizen klargestellt; die einen sind idealer, die andern realer Natur, die einen also fähig, dem ästhetischen Gebiet unmittelbar anzugehören, die andern nicht. Der Rückfall der durch den Inhalt des Schönen erweckten idealen ästhetischen Gefühle in reale ausserästhetische Gefühlserregungen erfolgt nicht dadurch, dass der ästhetische Schein einen idealen Inhalt versinnlicht, sondern nur dadurch, dass, und insoweit, als der ästhetische Schein aus seiner reinen Scheinhaftigkeit ins Gebiet der Wirklichkeit zurückfällt, mag diess objektiv (durch unkünstlerische Einmengung von Realitäten in den ästhetischen Schein) oder subjektiv (durch Herausfallen aus der Abstraktion von der den ästhetischen Schein tragenden Wirklichkeit) oder halb objektiv, halb subjektiv (z. B. durch eine den Aufnehmenden zum Fallenlassen dieser Abstraktion reizende Beschaffenheit des künstlerischen Scheins) geschehen.

Man kann also so sagen: wenn der ästhetische Formalismus das Kind mit dem Bade ausschüttet, d. h. den idealen Inhalt mit dem materiellen Stoff und die durch den Inhalt geweckten idealen Gefühle mitsammt den stofflichen Empfindungsreizen aus der Aesthetik hinauswerfen will, so thut er diess, weil er den Unterschied zwischen idealen und realen Gefühlen als subjektives Analogon des objektiven Unterschiedes zwischen ästhetischem Schein und Wirklichkeit verkennt; er verkennt aber diesen Unterschied, weil er den ästhetischen Gefühlen als ästhetischen jeden Inhalt abspricht und sie auf die blosse Gefühlsform der Lust und Unlust beschränkt. Er wird also zum objektiven ästhetischen Formalismus dadurch, dass er zunächst subjektiver ästhetischer Gefühlsformalismus ist, und er ist zum subjektiven ästhetischen Gefühlsformalismus dadurch geworden, dass er vor allen Dingen apriorischer Rationalismus sein und bleiben wollte, und diess nicht bleiben zu können fürchtete, wenn er sich auf den Inhalt der ästhetischen Lust- und Unlustgefühle einliess.

Zimmermann hat ja ganz Recht, dass er die konstanten ästhetischen Gefühlsreaktionen von den variablen, durch Zufälligkeiten der Individualität oder Stimmung bedingten gesondert und die Aesthetik nur auf den ersteren erbaut wissen will, die er fixirte Gefühle im Gegensatz zu vagen nennt (§ 36, 49); auch darin hat er Recht, dass der Inhalt der durch Objekte erregten Gefühle zum Theil den auszuscheidenden vagen oder variablen Gefühlen, zum andern Theil den auszuscheidenden stofflich bedingten sinnlichen Reizen angehöre (§ 301). Aber es liegt kein Grund vor, zu bezweifeln, dass der durch den idealen Gehalt des ästhetischen Scheins bedingte qualitativ verschiedene Inhalt der ästhetischen Gefühle ebenso konstant oder fix mit seiner Ursache verbunden sei, wie die Form der Lust und Unlust, des Gefallens und Missfallens, welche allen diesen inhaltlich verschiedenen ästhetischen Gefühlen gemeinsam ist.

Wenn Zimmermann dennoch von jedem Inhalt der ästhetischen Gefühle abstrahiren und sich lediglich auf ihre Lust- und Unlust-Form beschränken zu sollen glaubt, so giebt er selbst als alleiniges Motiv dieser Beschränkung an, dass nur diese abstrakte Form der

Lust und Unlust, des Gefallens und Missfallens dem Bewusstsein vollkommen deutlich, der Inhalt der Gefühle aber mehr oder minder undeutlich und dunkel sei (§ 29, 30). Daraus würde ein unbefangenes Denken nur schliessen können, dass die Aesthetik keine rationell demonstrirbare Wissenschaft *a priori* sein könne, sondern eine approximative Erkenntniss, welche jederzeit einen unaufgelösten irrationalen Rest, ein Mysterium am Schönen respektiren muss. Zimmermann hingegen schliesst aus seiner dogmatisch feststehenden Voraussetzung der apriorischen Rationalität der Aesthetik, dass dieselbe sich um den dunklen Inhalt der ästhetischen Gefühle nicht zu bekümmern und mit deren deutlicher Form (des abstrakten Gefallens und Missfallens) zu begnügen habe, dass mit andern Worten alles ästhetische Gefallen und Missfallen inhaltlich identisch und nur graduell verschieden sei, die verschiedene Art und Weise des Gefallens und Missfallens aber schon ausserästhetisch sei. —

Während das ästhetische Gefallen in allen denkbaren Fällen qualitativ dasselbe sein soll, ist an dem Objekt dieses Gefallens, der Form des Zusammens, eine Zweiheit zu unterscheiden, jenachdem die vergleichende Betrachtung sich auf das Verhältniss der psychischen Intensitäten, oder auf das Verhältniss der an sich gleichgültigen Inhalte der gegebenen Vorstellungsglieder richtet (§ 84). Der erste Fall ergiebt die Quantitätsform, der zweite die Qualitätsform; in der ersteren handelt es sich um das intensive Uebergewicht der stärkeren Vorstellung über die schwächere, im letzteren um das Uebergewicht der beiden gemeinsamen Bestandtheile über die ihnen nicht gemeinsamen, oder ihrer Gleichheit über ihre Ungleichheit (§ 87, 88). Die Grundsätze des ästhetischen Formalismus lauten nun folgendermaassen: 1. „Die stärkere gefällt neben der schwächeren Vorstellung, die schwächere missfällt neben der stärkeren Vorstellung" und 2. „Die überwiegende Identität der Formglieder gefällt, der überwiegende Gegensatz missfällt unbedingt" (§ 91).

In formeller Hinsicht fällt bei diesen beiden Grundsätzen sofort ein wichtiger Unterschied in die Augen: im ersteren Falle handelt es sich um den Vergleich des einen Formgliedes mit dem andern Formgliede, im letzteren Falle um den Vergleich der relativen Gleichheit beider Formglieder mit ihrer relativen Ungleichheit. Die Folge davon ist, dass im ersteren Falle das Objekt immer gleichzeitig Ursache des Gefallens (in Bezug auf das Uebergewicht des stärkeren) und Ursache des Missfallens (in Bezug auf das Untergewicht des schwächeren Formgliedes) werden muss, während im zweiten Fall das Objekt nur entweder Ursache des Gefallens (bei überwiegender Gleichheit) oder Ursache des Missfallens bei überwiegender Verschiedenheit werden kann. Diesen Unterschied verschweigt aber der ästhetische Formalismus wohlweisslich, offenbar aus dem Grunde, weil mit diesem Eingeständniss die Quantitätsform ästhetisch unverwerthbar würde. Denn was soll man mit einer Form ästhetisch anfangen, welche allemal mit der einen Hand nimmt, was sie mit der andern giebt, oder nur soviel Gefallen mit ihrer einen Seite erweckt, wie sie zugleich Missfallen mit ihrer andern Seite erregt? Die Aesthetik

müsste nach dieser Einsicht auf das erste Grundgesetz verzichten und sich mit dem zweiten begnügen.

Sehen wir uns die beiden Grundgesetze des Formalismus auf ihren Inhalt näher an, so müsste ihre Wahrheit für jedermann *a priori* gewiss sein, wenn der Formalismus im Rechte wäre. Aber die Wahrheit dieser Sätze ist ebensowenig *a priori* evident, als sie in der Erfahrung eine Stütze findet.

Ob von zwei Vorstellungen, d. h. psychischen Vorstellungsakten, diejenige mit der grösseren psychischen Aktionsintensität ästhetisches Gefallen erweckt, hängt davon ab, ob sich an die Auffassung dieses Intensitätsverhältnisses überhaupt eine Lustempfindung knüpft, und ob, wenn solche vorhanden ist, sie auch der Art ist, dass sie für die Aesthetik in Anspruch genommen werden kann. Mir scheint das psychische Intensitätsverhältniss zweier Vorstellungen sowohl in eudämonologischer wie in ästhetischer Hinsicht absolut indifferent zu sein bis zu der Grenze hin, wo die Intensität der Vorstellung so stark wird, dass daraus Unlust entsteht. Dass jede schwächere Vorstellung von der stärkeren „gehemmt" werde und deshalb Unlust erzeuge (§ 92), ist eine durchaus zweifelhafte Entlehnung aus der Herbart'schen Psychologie, und wenn sie wahr wäre, so würde doch jedenfalls die stärkere Vorstellung durch die schwächere auch, wenn auch in geringerem Grade gehemmt werden, also nicht etwa Lust, sondern ebenfalls Unlust, wenn auch eine geringere Unlust als die schwächere, erzeugen. Das Zusammen von Vorstellungen könnte also nach ihrer Quantitätsform niemals Lust sondern nur eine Summe von soviel Unlustsummanden, als Vorstellungen da sind, zur Folge haben.

Eine ganz andre Frage ist es, ob auch der Vergleich des quantitativen Inhalts der Vorstellungen ebenso ästhetisch indifferent ist, wie das Intensitätsverhältniss der Vorstellungsakte. Diese Frage würde ich ebenfalls bejahen (die grössere Ellipse hat ästhetisch betrachtet vor der kleineren nichts voraus), aber die Antwort ist für den ästhetischen Formalismus gleichgültig, so lange er seinem Grundsatz treu bleibt, sich mit dem Inhalt der Vorstellung als solchen nicht zu befassen. Thatsächlich wirft Zimmermann beide Fragen fortwährend durch einander, und weil unter Umständen aus bestimmten inhaltlichen, sachlichen Gründen die Vorstellung grösserer Stärke gefällt, behauptet er nun auch, dass die stärkere von zwei psychischen Vorstellungskräften gefalle, unbekümmert darum, dass unter andern Umständen ebenfalls aus bestimmten sachlichen Gründen die Vorstellung geringerer Stärke besser gefällt (§ 95). Ob die grössere oder kleinere Erscheinungsform als Vorstellungsinhalt besser gefalle (z. B. Kolossalbild, Naturgrösse oder Miniaturbild in der bildenden Kunst) hängt nicht sowohl von dem abstrakten Grössenverhältniss ab, sondern vielmehr von der Beschaffenheit des dargestellten Ideengehalts, der seine Erscheinungsform durch und durch, also auch der Grösse nach bestimmt.

Insoweit die rein abstrakte Grösse abgesehen vom Inhalt betrachtet wird, könnte nur ein den menschlichen Sinneswerkzeugen entsprechendes Mittelmaass der Grösse gefällig heissen, missfällig aber

das zu Grosse, Uebermässige und das zu Kleine, Untermässige; dieser an Aristoteles erinnernde Gedanke (§ 373) wird von Zimmermann öfters als selbstverständlich benutzt, unbekümmert darum, dass derselbe über das nämliche Problem etwas ganz andres besagt als sein erstes ästhetisches Grundgesetz, so dass nur eins von beiden richtig sein kann. Gesetzt aber, auch das Grosse gefiele unbedingt neben dem Kleinen, so beweist das doch gar nichts für die zur Diskussion stehende Frage; denn Zimmermann's Behauptung, dass „das Vorstellen des Grossen und Kleinen nichts anders als ein Mehr oder Minder des Vorstellens“ als psychischer Funktion sei (§ 93), wird durch die einfache Erwägung widerlegt, dass sehr grosse Objekte den Inhalt intensiv schwacher, und sehr kleine Objekte den Inhalt intensiv starker Vorstellungen bilden können. Das erste Grundgesetz ist also in jeder Hinsicht unbegründet und unhaltbar.

Das zweite Grundgesetz, nach welchem die überwiegende Gleichheit gefällt, die überwiegende Ungleichheit missfällt, hat keinen grösseren Werth. Wäre es richtig, so müsste das Gefallen um so stärker sein, in je höherem Grade die Gleichheit überwiegt, das Missfallen um so stärker, in je höherem Grade die Ungleichheit überwiegt. Das Maximum des Gefallens müsste hiernach durch ein Zusammen solcher Formglieder hervorgerufen werden, deren Identität nur ein solches Minimum von Verschiedenheit übrig lässt, wie es unerlässlich ist, wenn nicht durch Zusammenfallen in Eines die Möglichkeit der Vergleichung aufhören soll (§ 85). Das Maximum des Missfallens müsste eintreten, wenn die Verschiedenheit sich so sehr zum Gegensatz steigert, dass nur die Angehörigkeit zum gleichen sinnlichen Vorstellungs- und Empfindungskreis als Bedingung der Vergleichbarkeit übrig bleibt (§ 86). Wo aber zwei Vorstellungen nach Inhalt und Form so durchaus kongruent sind, dass sie einander beliebig vertreten können, und nur ihre numerische Zweiheit sie von der absoluten Identität ausschliesst, da tritt erfahrungsmässig keineswegs ein Maximum des ästhetischen Gefallens ein, sondern abgesehen von dem theoretischen Interesse an der Kuriosität des Falles lassen sie ästhetisch völlig kalt und gleichgültig, wofern sich nicht gar ein Missfallen an der Einförmigkeit, Monotonie und Langweiligkeit des Gebotenen einstellt (man denke beispielsweise an die Bilderbogen der Kinder, auf denen vierzigmal derselbe Soldat in derselben Haltung dargestellt ist). Wo hingegen der Gegensatz innerhalb des vergleichbaren Vorstellungsgebiets ein diametraler wird, da tritt ebensowenig ein Maximum des Missfallens ein, sondern entweder wiederum ästhetische Indifferenz, oder geradezu ästhetisches Gefallen an den kontrastirenden Gegensätzen.

Erträglich wäre es, wenn der Formalismus sein Grundgesetz so formulirte: „gefällig ist das rechte Maassverhältniss von Gleichheit und Verschiedenheit im Verhältniss der Formglieder zu einander, missfällig ein erhebliches Abweichen von der richtigen Mischung beider“. Diese Fassung wäre zwar auch *a priori* unerweislich, aber sie fände wenigstens in der Erfahrung eine scheinbare Stütze und würde mit dem allgemeinen Gefühl übereinstimmen, welches darauf

hindeutet, dass die zwischen den missfälligen Extremen liegenden maassvollen Formverhältnisse am besten gefallen. Bestimmend für das Abweichen nach der Seite der Gleichheit oder Verschiedenheit so wie für den Grad der Abweichung kann hier wie überall nur der Inhalt sein, der in der Form seinen Ausdruck sucht und finden soll.

Die beiden ästhetischen Grundgesetze des Formalismus sind mithin gleich unhaltbar; man mag daraus entnehmen, welchen Werth ein System der Aesthetik beanspruchen kann, das aus ihnen deducirt ist. Lassen wir aber einen Augenblick die beiden Grundgesetze gelten, und sehen wir zu, was zunächst aus denselben entwickelt wird. —

Die Quantitätsform mit dem Ausdruck „Form der Vollkommenheit“ zu bezeichnen, wie Herbart und Zimmermann thun, erscheint terminologisch unstatthaft, weil es dem Sprachgefühl unmöglich ist, bei dem Begriff „Vollkommenheit“ von jeder Qualität zu abstrahiren, wie hier verlangt wird (§ 99). Dass Menge, Fülle, Reichthum, Kraft, Grösse, Umfassung u. s. w. (§ 99) dem Inhalt der Vorstellung, nicht der Intensität des psychischen Vorstellungsaktes angehören, ist leicht zu sehen; Neuheit, Deutlichkeit, Anschaulichkeit, Wohlordnung gehören erst recht nicht zur Quantitätsform, denn sie können nur begünstigende Umstände aber nicht unerlässliche Bedingungen für die Intensität der Vorstellung heissen (man denke an die alles überwältigende Stärke einer dauernden, unanschaulichen, unbestimmten Angst oder eines undefinirbaren Grauens).

Die Qualitätsform wird zur Form des Charakteristischen, oder der Wahrheit, oder des Bedeutenden, wenn es sich um einseitiges Abbilden einer Vorstellung durch die andre (§ 106—110, 286), dagegen zur Form des Einklangs oder der Einheit, wo es sich um gegenseitiges Abbilden zweier oder mehrerer Vorstellungen durch einander handelt (§ 112, 190). Soll die „Abbildlichkeit“ hier nichts weiter bedeuten als die Aehnlichkeit oder relative Gleichheit der Formglieder, so ist die Abbildlichkeit stets eine gegenseitige und niemals eine einseitige; denn das, worin A = B ist, eben darin ist auch B = A. Soll hingegen „Abbildlichkeit“ mehr besagen als Aehnlichkeit, nämlich eine bestimmte Art des Zustandekommens der Aehnlichkeit durch Nachbildung eines vorhandenen Vorbilds, so sieht man nicht ab, wodurch die Einführung dieses Begriffs in die Untersuchung der primitivsten Formverhältnisse gerechtfertigt werden könnte. In der That bedeutet Abbildlichkeit in beiden Fällen etwas Verschiedenes: im ersteren Falle die Konformität des Gesammtbildes mit einem ausserhalb desselben stehenden Vorbild, im letzteren Falle die innere Aehnlichkeit der Formglieder des Bildes untereinander. Nur im ersteren Falle, wo das Vergleichsobjekt aus dem der ästhetischen Beurtheilung unterstellten Objekt ganz herausfällt, ist der Ausdruck „Abbilden“ am Platze; im letzteren Falle, wo gleichzeitig entstandene und gleichzeitig gegebene Theile des Beurtheilungsobjekts auf ihre gegenseitige Aehnlichkeit verglichen werden, nicht. Die ursprüngliche Qualitätsform bezieht sich aber nur auf das Verhältniss der Formglieder des Bildes untereinander, nicht auf dasjenige des Bildes zu einem anderweitigen

Vorbilde; also ist auch nur die Form des Einklangs die ursprüngliche Qualitätsform, nicht diejenige der Abbildungstreue, welche einem ganz anderartigen, hier willkürlich hereingezogenen Gebiet angehört.

Dass die Treue der Abbildlichkeit, ganz abgesehen von dem ästhetischen oder ausserästhetischen Inhalt des Vorbildes, ein ästhetisches Verhältniss sei, ist entschieden zu bestreiten. Wo das Vorbild ästhetisch ist, wird auch das Nachbild ästhetisch, aber nicht dadurch, dass es formell richtiges oder ähnliches Abbild ist, sondern dadurch, dass es diejenigen Qualitäten in sich aufnimmt, welche das Vorbild ästhetisch machen. Wo das Vorbild ausserästhetisch ist, muss auch das Nachbild, insoweit es ihm ähnlich ist, ausserästhetisch sein, und kann unmöglich durch die formelle Eigenschaft der Abbildlichkeit zu einem ästhetischen Objekt werden. Dass ein Exemplar einer hässlichen Thierspecies ästhetisch sein soll, bloss weil es den Gattungscharakter treu ausdrückt (§ 231), ist die ungeheuerlichste Uebertreibung des abstrakt-idealistischen Irrthums von der gattungsmässigen Natur der Schönheit. Wenn das Abbild einer Geisteserscheinung, die allen ästhetischen Formen zuwider wäre, doch noch als charakteristisch bedeutend gefallen sollte (300), so müsste der Grund ganz wo anders liegen, als darin, dass die blosse Treue eines an sich charakterlosen Abbilds als solche schon charakteristisch mache, sondern vielmehr darin, dass die formell hässlichste Geisteserscheinung die inhaltlich charakteristischeste sein kann. Es ist terminologisch unstatthaft, die formell richtige Abbildung eines qualitativ gleichgültigen Vorbildes als solche schon „charakteristisch“ oder, wo es sich um Geisteserscheinungen handelt, „bedeutend“ zu nennen; denn es ist dem Sprachgefühl schlechterdings unmöglich, beide Worte auf etwas anderes als auf die Beschaffenheit des aus dem Vorbild in das Abbild übergegangenen (charakteristischen oder bedeutenden) Inhalts zu beziehen.

Ebenso ist der Formalismus ausser Stande, die ästhetische „Wahrheit“ von der gemeinen „Richtigkeit“ der Vorstellung zu unterscheiden, weil er eine Unterscheidung zwischen „idealem Gehalt“ und „objektiver Wirklichkeit“ nicht kennt, oder doch nicht als in die Aesthetik gehörig anerkennt. Stellen die verglichenen Vorstellungen ein ästhetisches Gesammtbild dar, so fällt die vermeintliche Form des „Charakteristischen“ oder der „Wahrheit“ unter diejenige des „Einklangs“, da die Aehnlichkeit oder Abbildlichkeit der Formglieder des Gesammtbildes zur gegenseitigen wird; stellt aber nur eine der verglichenen Vorstellungen das der ästhetischen Beurtheilung unterliegende Gesammtbild dar, so fällt mit der anderen Vorstellung auch das Verhältniss beider aus dem verlangten ästhetischen Urtheil heraus, und die angebliche ästhetische Wahrheit sinkt zur gemeinen formellen Richtigkeit herab.

Da bei der Quantitätsform der „Vollkommenheit“ die Lust am Stärkeren durch die stets gleichlaufende Unlust am Schwächeren aufgewogen wird, und die Qualitätsform des „Charakteristischen“ oder der „Wahrheit“ entweder in die Form des „Einklangs“ hinein, oder aus dem ästhetischen Gebiet herausfällt, so bleibt als einzige ursprüngliche Form die des „Einklangs“ bestehen, d. h. die Form der

überwiegenden Identität der Glieder. Wo es sich um mehr Glieder als um zwei handelt, soll der Einklang zum „System der Einheit“ werden, d. h. zu einer das Gesammtbild durchdringenden einheitlichen Atmosphäre, welche nichts Fremdartiges, Ueberflüssiges und Ungehöriges duldet (§ 192). In der That ist damit aber etwas hereingezogen, was nur aus der Herrschaft einer die Erscheinungsform inhaltlich durchdringenden und von sich aus harmonisch gestaltenden Idee entspringen kann. Die „überwiegende Identität“ von x Formgliedern verlangt nur, dass in jedem einzelnen die identischen Bestandtheile gegen die nichtidentischen überwiegen, mögen letztere noch so ungehörig, überflüssig und fremdartig sein; die abstrakte Gleichheit des Vielen bringt es niemals zu etwas anderem als zu einer Uniformität, die um so langweiliger wird, je mehr Formglieder sie umspannt, aber niemals zu einer innerlichen, das Viele zusammenhaltenden „Einheit“, wovon der Ausdruck „System der Einheit“ den Schein vorspiegelt. „Vollkommenheit, Wahrheit und Einheit“ sind sonach alle drei gleich irreleitende Ausdrücke. —

Man sollte meinen, dass mit der Quantitätsform und den beiden harmonischen Qualitätsformen die ursprünglichen unbedingt gefälligen Formen erschöpft seien, da die disharmonischen Formen nur ästhetisches Missfallen zur Folge haben können; Zimmermann unterscheidet aber von den harmonischen Qualitätsformen die disharmonischen (§ 115), und entwickelt dieselben folgendermaassen.

Gegeben ist ein Bild aus disharmonischen Formgliedern und damit das ästhetische Missfallen als Ausgangspunkt. Das Vorstellen sucht dieses Missfallen los zu werden, und verändert zu dem Zweck die gegebenen Formglieder so, dass die Disharmonie verschwindet (§ 116—118). Hiermit ist an Stelle des Gegebenen ein Erfundenes, ein willkürlich Erdachtes, mit der Absicht auf Herstellung des ästhetischen Wohlgefallens Erzeugtes getreten; das von aussen durch die Wahrnehmung Gebotene oder das unwillkürlich und absichtslos (unbewusst) Producirte hat dem absichtlich Producirten weichen müssen. Ueber die gegebene Disharmonie wird so ein künstlicher Schleier gebreitet, die Formglieder werden durch einen Gewaltstreich um ihre wahre Qualität gebracht, eine erdichtete Qualität wird ihnen untergeschoben, das Gemachte an Stelle des Gewordenen, der künstliche Schein an Stelle des gegebenen Seins, die künstliche Regel an Stelle der natürlichen gesetzt (§ 119—132). Könnte das Vorstellen die Selbsttäuschung aufrechterhalten, dass der bloss scheinbare der eigentliche Inhalt, seine Unwahrheit Wahrheit sei, so wäre der Einklang gerettet; aber früher oder später zerreisst der Schleier dieser Selbsttäuschung, zerreisst der falsche Schein, wird als solcher erkannt und wirkt dann sofort unbedingt missfällig, so dass die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes zur Beseitigung dieses neuen Missfallens unbedingt erfordert wird (§ 123—136). Mit der Wiederherstellung des ursprünglich Gegebenen ist der Process dieser Ausgleichung zu Ende (§ 138): „Das Disharmonische, obgleich hergestellt, missfällt, weil es disharmonisch ist“ — jedoch jetzt stärker, weil es verdunkelt gewesen ist (§ 137).

Mit dieser Erörterung scheint zunächst gar nichts gewonnen. Wir wollen dahin gestellt sein lassen, ob das Vorstellen im Stande ist, gegebene Formglieder in einer Weise zu verändern, dass es den willkürlich untergeschobenen Schein auch nur vorübergehend für das gegebene wahre Sein hält; wenn es das vermag, so ist der untergeschobene Inhalt, so lange als er nicht wieder aufgehoben wird, wirklich ein vorhandener, und der in ihm vorhandene, positives Gefallen erweckende Einklang fällt unter die harmonische Qualitätsform, ohne dass damit eine neue Qualitätsform gesetzt wäre. Der ästhetische Formalismus hat gar kein Recht, den künstlich erzeugten Vorstellungsinhalt ästhetisch tiefer zu stellen als den willkürlich gegebenen, da ihm dieser doch auch bloss als Bild oder Schein, nicht als Sein, ästhetisch in Betracht kommt; er hat kein Recht, den Schein bloss darum für missfällig zu erklären, weil er mit dem „gegebenen Sein“ nicht übereinstimmt, da er die Naturwahrheit missachtet, und den ästhetischen Werth nur aus der Theilhaftigkeit an den unbedingt wohlgefälligen abstrakten Formen ableitet.

Etwas andres als die harmonische Form des Einklangs läge nur vor, wenn das gegebene Disharmonische und das an seine Stelle gesetzte Harmonische in unmittelbarer Aufeinanderfolge als zusammengehörige Formglieder von Bewusstsein aufgefasst und auf einander bezogen würden (Auflösung einer Dissonanz); davon ist hier aber keine Rede, da ja die Selbstüberredung, der untergeschobene Inhalt sei selbst der gegebene, nur möglich ist, wenn der gegebene als solcher nicht dem Bewusstsein zum Vergleich mit dem untergeschobenen vorschwebt. Wenn gleichwohl diese Form des Einklangs mit dem besonderen Namen „Korrektheit“ oder „Reinheit“ (§ 170, 174) belegt wird, so kann das keinen Grund haben als einen an dieser Stelle ganz ungehörigen Hinblick auf kunstgeschichtliche Erscheinungen eines zeitweilig entstellten, verbildeten und verkünstelten Geschmacks, welche mit der Untersuchung der ursprünglichen ästhetischen Formen nichts zu thun haben (§ 122, 169—176). Eine Disharmonie beseitigen, ohne positive Harmonie an deren Stelle zu setzen, wie die disharmonischen Formen (der „Korrektheit“ und der „Ausgleichung“) diess sollen (§ 158) im Gegensatz zu den drei positiv wohlgefälligen Formen (der Vollkommenheit, der Wahrheit und der Einheit), ist nach den Voraussetzungen des ästhetischen Formalismus unmöglich, weil das Uebergewicht der Verschiedenheit nur durch Uebergewicht der Gleichheit überwunden werden kann (§ 87, 88); auch würde eine blosse Fernhaltung des Missfallens keine positive ästhetische Kategorie liefern können, welche positives Wohlgefallen zur Folge hätte, was die verkünstelte und verbildete Geschmacksregel doch ebenso gewiss leistet, wie die ächte und naturgemässe. Thatsächlich unterscheidet sich demnach die „Korrektheit“ durch keine angebbare Differenz von dem „Einklang“.

Wenn es aber einmal zugestanden wird, dass ein nicht bloss künstlicher, sondern auch dem gegebenen, wahren Sein widersprechender Vorstellungsinhalt trotz seiner harmonischen Beschaffenheit überwiegend missfällig ist (§ 136), so kann auch die auf denselben ge-

baute Form der „Korrektheit“ im Sinne einer künstlichen, unwahren Harmonie keine ästhetische Grundform sein, sondern nur eine pseudoästhetische After-Form, welche überall zu bekämpfen und ihres Anspruchs auf Geltung zu entkleiden ist, wo sie sich als ästhetische Form geberdet. Wenn trotzdem ihr die Stellung einer ästhetischen Grundform in einer Reihe mit Vollkommenheit, Wahrheit und Einheit angewiesen wird, so ist das eine gedankliche Inkonsequenz; denn Zimmermann selbst erklärt „die Geltung des Scheins für Sein“, auf welcher die Form der Korrektheit beruht, für „das absolut Hässliche“ (§ 163), nämlich für „den Geist der Lüge und des Truges“ (§ 158). Der Begriff der „Korrektheit“ oder „Regelrechtheit“ findet auf das Naturschöne gar keine Anwendung und bezieht sich beim Kunstschönen auf die Forderung, dass keine Geschmacksregel verletzt sei; bei dem Begriff der Korrektheit ist aber vorausgesetzt, dass es wirkliche ächte ästhetische Gesetze sind, nicht etwa willkürlich erfundene pseudoästhetische Afterregeln, deren Innehaltung gefordert wird. Der Begriff der „Reinheit“ des Kunstschönen setzt voraus, dass es ein „reiner“, natürlicher, ächter und wahrer Geschmack ist, welcher die innezuhaltenden Gesetze gegeben hat, nicht ein „unreiner“, verkünstelter, verbildeter und entstellter Geschmack. Indem Zimmermann die Begriffe der „Korrektheit“ und „Reinheit“ auf die Innehaltung von pseudoästhetischen Regeln eines unreinen Geschmacks anwendet, verändert er den Sinn, den sie im Sprachgebrauch haben, so dass derselbe bei dem ersten der beiden Begriffe schief, beim letzteren gradezu auf den Kopf gestellt wird. Hinterdrein besinnt er sich dann freilich darauf, dass das vollendete Schöne nicht bloss einem künstlichen, positiven, aus dem individuellen oder nationalen Vorstellungskreise des Subjekts stammenden Geschmacksgesetze gemäss sein muss, sondern vielmehr dem absoluten Geschmacksgesetz, d. h. demjenigen, „worin alle positiven Geschmacksgesetze übereinkommen, oder „dem bei vollendetem Vorstellen eines g e g e b e n e n, n i c h t eines g e m a c h t e n Vorstellungsinhalts unabweislich entspringenden ästhetischen Urtheil“ (§ 204). Diese Besinnung auf den wahren Sinn der Korrektheit oder Reinheit aber tritt erstens nur ganz spät und vorübergehend auf, nicht beim Begriff des Gefälligen, auch noch nicht bei dem des Schönen, sondern erst bei dem des Klassischen; zweitens hebt sie die Grundlagen der drei letzten disharmonischen Qualitätsformen auf, indem sie erklärt, dass der wahre Geschmack mit dem falschen Schein überhaupt nichts zu schaffen hat; und drittens stellt sie die ganze Aesthetik auf ein undefinirbares absolutes Geschmaksgesetz, das nunmehr als „Ideal“ über den unbedingt wohlgefälligen Formen schwebt (§ 204), während doch die Aesthetik die Aufgabe haben sollte, das in gefühlsmässiger Form dem Bewusstsein immanente Geschmacksgesetz begrifflich aufzuhellen.

Die Wiederherstellung des ursprünglich Gegebenen aus der Form der künstlichen Korrektheit, welche die Herrschaft nicht des absoluten, sondern eines künstlichen, relativ unästhetischen Geschmacksgesetzes voraussetzt, nennt Zimmermann die Form der „Ausgleichung“, — jedenfalls kein treffender Ausdruck, da das bei der Wiederherstellung

Aufzuhebende harmonisch, das an seine Stelle zu Setzende disharmonisch ist. Dass die Bewegung von der Voraussetzung einer gegebenen Disharmonie ausging und nur aus dem Missfallen an dieser Disharmonie entsprang (§ 115—120), wird jetzt unbeachtet gelassen, und angenommen, dass das Wiederhergestellte ebensowohl harmonisch wie disharmonisch sein könne (§ 139, 142), unbekümmert darum, dass bei gegebener Harmonie jedes Motiv zur Veränderung des gegebenen Vorstellungsinhalts und zur Unterschiebung eines anderen, erdichteten, gefehlt hätte. Hieran scheitert der Fortgang, den Zimmermann von der „Ausgleichung" zum „abschliessenden Ausgleich" sucht.

Dass die „Ausgleichung" keine positive, sondern eine rein negative ästhetische Kategorie ist, giebt er zu, da die Aufhebung des missfälligen Scheins nur das Missfallen aufhören macht, ohne positiv zu gefallen (§ 130), und da die Wiederherstellung des gegebenen Disharmonischen zu ästhetisch Missfälligem führt (§ 144); daraus folgt, dass die „Ausgleichung", als Zweck der Bewegung gesetzt, ein ästhetisch widersinniger Zweck wäre (§ 144). Zimmermann schliesst hieraus weiter, dass von der Wiederherstellung der gegebenen Disharmonie zur endgültigen Harmonie als dem „abschliessenden Ausgleich" fortgegangen werden müsse, weil nur der Abschluss im absolut Beifälligen wahrer Abschluss sei (§ 145). Aber wo hernehmen und nicht stehlen? Der Versuch, an Stelle der gegebenen Disharmonie den untergeschobenen Schein des Einklangs zu setzen, war ja bereits gemacht, und hatte zu keinem andern Ergebniss geführt, als zur Verstärkung des ursprünglichen Missfallens (§ 137); die Wiederholung dieses Versuchs würde ebenso wie das erste Mal an der Missfälligkeit des sich für Sein ausgebenden Scheins, an der Unwahrheit des Gemachten scheitern, und höchstens zu einem unendlichen Kreislauf zwischen pseudoästhetischer „Korrektheit" und antiästhetischer „Ausgleichung" führen, dessen Missfälligkeit sich mit jeder neuen „Ausgleichung" steigern müsste. Ein „abschliessender Ausgleich", insofern er zur endgültigen Beruhigung des ästhetischen Urtheils bei etwas Neuem, noch nicht Gewesenen führen soll (§ 143), ist nach den gemachten Voraussetzungen geradezu unmöglich, weil innerhalb der disharmonischen Qualitätsformen das Ausgehen von einem ursprünglich gegebenen Disharmonischen in Verbindung mit der absoluten Missfälligkeit des dasselbe korrigirenden Scheins das Vorstellen in einen Kreislauf von Missfälligem zu Missfälligem bannt.

Ganz anders läge die Sache, wenn das Vorstellen mit gegebenem Einklang begönne und nun den künstlichem Schein disharmonischer Formglieder unterschöbe, um diesen selbsgesetzten Schein wieder aufzulösen und an der aus der künstlichen Disharmonie wieder hergestellten Harmonie ein verstärktes Wohlgefallen zu empfinden. Von diesem Falle, der nicht unter die disharmonischen, sondern unter die harmonischen Qualitätsformen gehören würde, ist bei Zimmermann nirgends, weder in dem Abschnitt über die harmonischen, noch in demjenigen über die disharmonischen Qualitätsformen die Rede; denn dabei fiele ja die „Korrektheit" oder „Reinheit" ganz weg, und der mit Harmonie „abschliessende Ausgleich" fiele mit der „Ausgleichung",

die nun erst wirkliche „Ausgleichung“ würde, in Eins, ginge also nicht erst aus der letzteren hervor. An Stelle jener beiden verkehrten Kategorien träte dagegen diejenige der selbstgesetzten, ästhetisch werthvollen Disharmonie; für diese hat aber Zimmermann keinen Raum, da sie dem Gebot der Korrektheit gemäss vielmehr gemieden werden müsste, und nur insofern ästhetisch bedeutungsvoll wird, als sie sich selbst für beifällig ausgiebt, obwohl sie missfällig ist (§ 146).

Allerdings kennt Zimmermann eine absichtliche ästhetische Bewegung von gegebener Harmonie durch eine sich für Harmonie ausgebende Disharmonie hindurch zu wirklicher Harmonie; dabei sind aber die Zwischenglieder, welche die Bewegung vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten vermitteln, nämlich die Disharmonien, welche nichts andres als Disharmonie sein wollen, einfach ausgelassen. Nur dadurch macht er es möglich, die musikalische Bewegung vom Grundackord durch die Scheinkonsonanz eines Trugschlusses in den wiederhergestellten Grundackord als Beispiel für „Ausgleichung“ und „abschliessenden Ausgleich“ hinzustellen (§ 146, 186), indem er die dazwischen fallenden disharmonischen Septimenackorde einfach ignorirt, ohne welche überhaupt keine Auflösung, weder in eine Scheinkonsonanz, noch in die wahre Konsonanz möglich ist. Das Beispiel ist aber auch sonst unbrauchbar. Denn von einem Gegensatz zwischen „Gegebenem“ und „Gemachtem“, zwischen „natürlichem“ und „erkünsteltem“ Geschmack, kann hier gar keine Rede sein, da der Grundackord, mit dem begonnen wird, ebenso selbstgesetzt ist wie die folgenden und diese ebensowenig unwahrer, erkünstelter Schein sind wie jener; auch kann die „Scheinkonsonanz“ des Trugschlusses ebensowohl harmonischer wie disharmonischer sein als der abschliessende Grundackord (z. B. wenn dieser ein Mollackord ist und der Trugschluss ein Durackord). Wäre das Beispiel einer musikalischen Harmonienfolge überhaupt geeignet, die allgemeinen Grundformen des ästhetischen Gefallens und Missfallens daraus abzuleiten, so würde diese Ableitung doch ganz anders ausfallen müssen; sie ist es aber ebenso wenig, wie die Gleichheit gewisser Obertöne bei konsonirenden Grundtönen, welche Zimmermann dazu verwerthen möchte (§ 102). Denn die ästhetischen Gesetze bei simultanem Schönen sind andre als bei successivem, und die Formen des Gefälligen für das Ohr andre als für das Auge oder die Phantasie, so dass die Verallgemeinerungen aus dem Tonschönen für alles Schöne nothwendig zu schiefen und verkehrten Resultaten führen müssen.

Wir hatten also drei Formen der Bewegung:

1. Gegebene Disharmonie, künstliche Harmonie, Wiederherstellung der Disharmonie.
2. Gegebene Harmonie, künstliche Disharmonie, Wiederherstellung der Harmonie.
3. Gegebene Harmonie, künstliche Scheinharmonie, Wiederherstellung der gegebenen Harmonie.

Der erste Fall ist unästhetisch oder ästhetisch widersinnig, fällt also weg; der zweite ist ästhetisch verständlich, wird aber von Zimmermann nicht (oder doch nur in unlösbarer Konfusion mit dem dritten) be-

handelt; der dritte ist psychologisch unverständlich. Denn wenn Harmonie gegeben ist, so kann man wohl begreifen, dass das Vorstellen zur Verstärkung des Gefallens vorübergehend eine Disharmonie an dessen Stelle setzt, um aus derselben die Harmonie wieder herzustellen (also Fall 2), aber doch nur, wenn es sich der Disharmonie als solcher bewusst bleibt, und nicht, wenn es sich selbst überredet, die an die Stelle gesetzte Disharmonie sei Harmonie (nach den Regeln eines verkünstelten und verbildeten Geschmacks). Das Vorstellen kann wohl, sofern es in unreinem Geschmack befangen ist, die gegebene Harmonie für Disharmonie halten und als solche zu behandeln versuchen, d. h. eine Harmonie nach seinem Geschmack an deren Stelle zu setzen suchen; aber dann ist die Scheinharmonie eben nicht mit der Absicht gesetzt, durch ihre Auflösung ein verstärktes Gefallen an der ursprünglichen Harmonie zu erzielen, und der Process ist in diesem Fall kein freier zweckbewusster (wie in Fall 2), sondern ein unwillkürlicher, nur auf den nächsten Schritt gerichteter (wie in Fall 1). Zimmermann spricht von dieser Möglichkeit gar nicht (ebensowenig wie von Fall 2), sondern behandelt den „abschliessenden Ausgleich“ ausschliesslich als freien, zielbewussten, geistigen Process. Für einen solchen fehlt aber in Fall 3 jedes Motiv; man sieht nicht ein, warum das Vorstellen nicht bei der „gegebenen“ Harmonie befriedigt stehen bleibt, sondern nach Unterschiebung einer erdichteten Scheinharmonie hascht, wenn es doch nur Harmonie (gleichviel ob wahre oder vermeintliche) sucht und an absichtliche Disharmonien nicht denkt.

Fall 1 kommt als unästhetisch, Fall 3 als psychologisch unmotivirt in Wegfall, so dass nur Fall 2 übrig bleibt. Fall 1 gewinnt auch nicht, wie Zimmermann meint, dadurch eine ästhetische Verwerthung, dass er in Fall 3 als Bestandtheil aufgenommen wird; denn nicht Fall 1 kann, wie oben gezeigt, in Fall 3 enthalten sein, sondern höchstens Fall 2, bei dem es sich gar nicht um Scheinkonsonanzen handelt, sondern um das Ausgehen von und Rückkehren zu gegebener Harmonie durch absichtliche, für nichts anders als sie ist, gehaltene Disharmonie.

Wie dem künstlich untergeschobenen Schein die Form der „Korrektheit“ zukommen sollte, so soll der „Ausgleichung“ die Form der „Nothwendigkeit“, und dem „abschliessenden Ausgleich“ die Form der „Freiheit“ anhaften, und zwar deshalb, weil in der „Ausgleichung“ das Subjekt vom Gegebenen zur Auflösung des Scheins und Wiederherstellung des Seins gezwungen wird, in dem „abschliessenden Ausgleich“ aber sich frei ein Ziel steckt, zu dem es den Process hinleitet (§ 182 bis 184). Dagegen ist zu bemerken, dass, wenn das Gegebene eine Macht der Nothwendigkeit über das Subjekt besässe, letzteres nie dazu kommen könnte, dem Gegebenen etwas Gemachtes unterzuschieben, und dass der abschliessende Ausgleich, wenn er nicht (ebenso wie die Ausgleichung) bei dem Gegebenen, also mit Nothwendigkeit, ausmündet, sondern mit frei erfundenen Harmonien enden soll (§ 143), mit Nothwendigkeit die Ausgleichung nach sich ziehen müsste.

Die angeblichen ästhetischen Formen der „Ausgleichung“ und des „abschliessenden Ausgleichs“, sammt den aus ihnen abgeleiteten

Formen der ästhetischen „Nothwendigkeit“ und „Freiheit“, sind ebenso unhaltbare Konstruktionen wie die Zimmermann'schen Kategorien der „Vollkommenheit, Wahrheit, Einheit und Reinheit“. Nichts desto weniger beherrschen diese Formen und der Schematismus der Ausgleichung und des abschliessenden Ausgleichs alle Gebiete der Zimmermann'schen Aesthetik. Kant's viertheilige Kategorientafel verunstaltet doch bloss die Ueberschriften in seiner „Kritik der Urtheilskraft“, und Hegel's triadische Dialektik hat wenigstens noch den Vortheil, dass sie ihre Gläubigen anspornt, jede Sache von zwei Seiten zu betrachten und zu den so aufgedeckten Gegensätzen auch die Synthesen zu suchen; aber Zimmermann's sechs ästhetische Kategorien zwängen den ganzen Inhalt der Aesthetik in ihre Schablone, ohne die geringste Schadloshaltung für diese Geistesfolter. Selbst jedes haltbaren Gedankenkernes entbehrend leihen sie doch mit Hülfe der missbräuchlich von ihnen usurpirten Bezeichnungen einen ihnen gar nicht zukommenden ästhetischen Vorstellungsvorrath aus dem ästhetischen Gemeinbewusstsein und erwecken dadurch im Leser, der nicht scharf genug zwischen den terminologischen Definitionen und den unvermerkten Entlehnungen sondert, die Meinung, dass irgend etwas, gleichviel ob Wahres oder Falsches, zur Aesthetik beigebracht worden sei, während in der That gar nichts zur Sache Gehöriges darin vorkommt, und das Ganze ein verwirrtes Spiel mit selbstgeprägten werthlosen Rechenpfennigen ist. —

Ihren Höhepunkt erreicht diese Unterschiebung eines den missbrauchten Worten entliehenen ästhetischen Vorstellungsgehalts, wo der Schematismus von „Ausgleichung“ und „abschliessendem Ausgleich“ dazu verwerthet wird, den Schein der Lebendigkeit, Freiheit, Beseelung und Vergeistigung in dem Zusammen der Formglieder hervorzubringen.

Wo das Subjekt eine unwillkürliche Fortbewegung vom gegebenen Sein zum gemachten Schein vollzogen hat und vom gegebenen Sein genöthigt wird, die Rückbewegung zu ihm zu vollziehen, da projicirt es die Bewegung, die in seinem Vorstellen liegt, unwillkürlich in das Objekt hinaus, und findet in diesem den Schein der „freien Bewegtheit“ oder „Lebendigkeit“ (§ 178—179). War der künstliche Schein nicht unwillkürlich, sondern mit freier Absicht als Mittel für das Ziel der Ausgleichung gesetzt, so wird der in das Objekt verlegte Schein der lebendigen Bewegtheit zum Schein einer „verständigen Beseeltheit“ (§ 139, 179, 180), indem das Subjekt seinen seelischen Impuls der zweckmässigen Setzung des Mittels in das Objekt hinaus projicirt, also seine psychische Innerlichkeit dem Objekte leiht oder in dasselbe hineinträgt. War endlich das erstrebte Ziel nicht bloss die Wiederherstellung des Gegebenen, sondern „die Setzung eines Neuen, noch nicht Gewesenen“ (§ 143), eines möglichst harmonischen, d. h. war der Process nicht bloss absichtliche Ausgleichung, sondern abschliessender Ausgleich, oder absichtliche harmonische Ausgleichung, so waltet in der lebendigen Bewegung nicht mehr bloss verständige Beseelung, sondern harmonischer Geist oder Geist der Harmonie, und nunmehr entsteht im Objekt der Schein harmonischer „Geistigkeit“

(145, 181). Bewegung, Leben, Seele und Geist gehören immer nur dem Subjekt an, sind also dem ästhetischen Objekt oder Bild transcendent; darauf kommt es aber für die Aesthetik nicht an, welche sich mit dem Schein der Immanenz derselben im Objekt begnügt, unbekümmert darum, ob dieser Schein wahr oder falsch ist (§ 141).

Der Zweck dieser Hineintragungen ist durchsichtig; es gilt, die todten ästhetischen Formen mit seelischem, geistigen Inhalt zu beleben, aber doch ohne einen wahrhaften geistigen Inhalt einzuräumen. Das Mittel zur Erreichung dieses Zwecks besteht darin, dass das mit den todten ästhetischen Formen geistvoll spielende Subjekt in doppelter Weise sich selbst täuscht: erstens indem es sich einbildet, dass sein eigenes geistiges Thun ein blosses Herausholen dessen sei, was in den ästhetischen Formen als solchen schon liegt, und zweitens indem es sein geistvolles Thun in das Objekt hineinprojicirt, also gutmüthig genug ist, den dem Bilde transcendenten Geist für einen demselben immanenten anzusehn (§ 290, 306). Beides erscheint unhaltbar. Auch wenn die Formen der „Ausgleichung“ und des „abschliessenden Ausgleichs“ so richtig konstruirt wären, wie sie thatsächlich unrichtig sind, so wäre es doch ein aussichtsloses Unternehmen, aus der in diesen Abstraktionen herrschenden abstrakten Gedanken-Bewegung die konkrete Lebendigkeit, Beseelung und Vergeistigung herauszuklauben, welche uns im konkreten Schönen als der die Erscheinungsform von innen herausgestaltende, durchathmende und belebende ideale Gehalt entgegentritt (§ 188). Wenn das Schöne als Objekt bloss durch seine Formen schön sein soll, nicht durch den ihm wirklich immanenten konkreten seelischen und geistigen Inhalt, so wird der falsche Schein der Immanenz einer ihm thatsächlich transcendenten (nämlich dem ästhetischen Subjekt angehörigen) Geistigkeit die formale Schönheit, welche es schon ohne denselben besitzt, sicher nicht erhöhen, sondern nur vermindern können, insbesondre aus dem Gesichtspunkt einer Aesthetik, welche die Form der „Ausgleichung“ wesentlich aus dem Grundsatz abgeleitet hat, dass der Schein als solcher auf jeden Fall unbedingt missfällt (§ 136).

Wir brauchen uns hiernach nicht bei demjenigen aufzuhalten, was Zimmermann über den Schein immanenter Beseelung in schönen Linien (§ 394), in der schönen Natur (§ 236—239, 252—253) und im schönen Geiste (§ 290—292, 304—309) vorbringt, und haben nur zu wiederholen, dass der falsche Schein, damit irgend etwas zur Aesthetik Gehöriges beigebracht zu haben, nur daraus entspringt, dass der den Ausdrücken im Sprachgebrauch anhaftende Wortsinn, welcher durch die Definition der Ausdrücke bei ihrer Einführung präcis genug ausgeschlossen war, hintennach doch wieder verstohlen in die Ausdrücke mit eingeschmuggelt wird. Insoweit überhaupt ästhetische Bemerkungen in dieser Aesthetik zu finden sind, beruhen sie auf einem unvermerkten Verlassen des formalistischen Standpunkts und auf uneingestandenen Entlehnungen aus der idealistischen Aesthetik, welche dadurch vorbereitet und ermöglicht werden, dass bekannte ästhetische Termini, denen ein bestimmter Vorstellungsinhalt aus der inhaltlichen

Aesthetik für jeden Leser unwillkürlich anhaftet, in sprachwidriger Weise für die hohlen Abstraktionen des Formalismus usurpirt werden.

Bei dem Kunstschönen ist nun aber die Differenz zwischen dem konkreten geistigen Gehalt und demjenigen Schein der Vergeistigung, welcher aus der zweckvollen subjektiven Vorstellungsbewegung in's Objekt hinaus projicirt werden soll, allzu augenscheinlich, um sich mit dieser Leihung begnügen zu können; im Kunstschönen lässt deshalb Zimmermann neben diesem falschen Schein der Vergeistigung noch eine zweite Art von geistigem Inhalt nebenherlaufen, welche er mit der ersteren Art in unklarer Weise verschlingt und verwirrt. Die Möglichkeit dazu ist ihm durch das Zugeständniss eröffnet, dass es sich im Kunstschönen, ebenso wie im Naturschönen und Geistesschönen, nur um einen angewandten Formalismus handelt, in welchem auch dem Inhalt eine relative Bedeutung*) zukommt (§ 225).

Die nähere Ausführung ergiebt sich aus dem Satze, dass das reale Kunstschöne bloss das reale Abbild des idealen Phantasieschönen oder Vorstellungsschönen sei, oder mit andern Worten, dass das reale Kunstschöne die äussere Technik der Versinnlichung zur Form und das Phantasieschöne zum Inhalt habe (§ 733, 896). Das Phantasieschöne nennt Zimmermann im Gegensatz zum realen Kunstwerk „das ideale Kunstwerk“ und findet in ihm eine ideale Selbsterscheinung des schönen Geistes, wie in jenem eine reale Erscheinung desselben für andere (§ 300, 682—683, 889); das Phantasieschöne ist Bild oder Abbild des schönen Geistes (§ 277, 679—680), wie das reale Kunstwerk Abbild des Phantasieschönen. Auch am Phantasieschönen ist mithin Form und Inhalt zu unterscheiden, die Form des Vorstellens, in welcher der Geist sich selbst erscheint, und der schöne Geist, welcher in dieser Form sich selbst erscheint; wie das reale Kunstwerk das Abbild des idealen, so ist das ideale Kunstwerk Abbild des seienden Kunstwerks des schönen Geistes. Denn der „schöne Geist“ unterscheidet sich eben dadurch von dem nicht schönen, dass er als ästhetisch geformter Geist selbst ein Kunstwerk ist, und deshalb auch ästhetisches, nicht gemeines Vorstellen producirt, während jene Nicht-Kunstwerke sind und deshalb gemeines, nicht ästhetisches Vorstellen produciren (§ 368). Das seiende Kunstwerk des schönen Geistes ist dann, wie bereits oben gezeigt, wieder ein Theil von dem realen Abbild des absoluten idealen Kunstwerks, des Logos, und dieses endlich ist Abbild des absoluten Geistes oder Gottes; auch hier ist also noch zweimal Form und Inhalt zu unterscheiden.

Was der Geist bei alledem eigentlich sei, geht die Aesthetik gar nichts an, da sie es nur mit seinen Bildern zu thun hat (§ 678); sie begnügt sich damit, zu wissen, dass er das bewusste, d. h. sich selbst erscheinende Seiende sei, wie die Natur das bewusstlose Seiende (§ 299). Dasjenige, um was die Aesthetik sich zu kümmern hat, sind immer nur die Formen, welche die Erscheinung oder das Abbild an sich

*) Diese relative Bedeutung des Inhalts im Kunstschönen bekundet sich beispielsweise darin, dass dessen Untereintheilungen grossentheils nicht durch das „Wie“, sondern durch das „Was“ bedingt sind (§ 586, 599).

trägt, einschliesslich der Form der Abbildungstreue (des „Charakteristischen“); diese letzte Form bedingt, dass die an der jedesmaligen Erscheinungsform oder Bildform gefallenden Formen auch schon in dem jedesmaligen Inhalt oder Vorbild vorhanden gewesen sein müssen, also letzten Endes im absoluten Geist. Irgend welche andre Qualitäten ausser der Inhaberschaft der sechs unbedingt wohlgefälligen abstrakten Formen können bei der Frage nach der Schönheit keine Rolle spielen, insbesondre nicht ein etwaiger „idealer Inhalt“ des Geistes, wie der ästhetische Idealismus ihn hervorhebt (§ 299).

Auf diese Weise ist der „ideale Inhalt“ aus der Aesthetik beseitigt, ohne zu bestreiten, dass es der Geist als ideale Selbsterscheinung, als seiendes Kunstwerk, als Abbild der absoluten Idee (des Logos) und so mittelbar als Abbild des absoluten Geistes es ist, was den Inhalt oder das „Was“ der Erscheinungsform oder Bildlichkeit des Schönen ausmacht. Dem Geist in seiner Totalität ist als einem relativ gleichgültigen Stoff nominell Einlass in das Schöne gewährt worden, aber nur, um sofort alles, was „Geistigkeit“ an ihm ist, unter dem Vorwand der relativen Gleichgültigkeit wieder hinauszuwerfen und nichts als das dürre Gerippe der sechs abstrakten Formen übrig zu behalten, das den Namen der Geistigkeit gar nicht mehr verdient, und doch alleiniger und ausschliesslicher Grund des ästhetischen Gefallens und Missfallens auch am geistigen Inhalt in der letzten Instanz sein soll.

Gegen diese Darstellung Zimmermann's ist zunächst ein Vorbehalt zu machen, der eine beiläufige Erledigung verlangt. Nach Zimmermann ist alles, was im Kunstwerk an Geist zu finden ist, der Herren Künstler eigner Geist, oder vielmehr dessen Abbilder (§ 306, 889—891), also in jedem Fall nur ein sehr kleiner Theil des geistigen Kosmos. In der That aber ist das Phantasieschöne, welches der Künstler zum realen Kunstwerk ausgestaltet, gar nicht Selbst-Erscheinung des Künstlergeistes, sondern Erscheinung der ganzen Natur und Geisteswelt, so weit sie dem Künstlergeiste bekannt ist, allerdings im Spiegel dieses letzteren, also auch perspektivisch verschoben und gefärbt je nach seiner Individualität. Nach Zimmermann'scher Terminologie ist das Phantasieschöne zwar formell nur Vorstellensschönes, inhaltlich aber umspannt es das Schöne des Vorstellens, des Fühlens und Wollens oder die Selbsterscheinung des schönen Geistes, der schönen Seele, und des schönen Charakters, und zwar nicht bloss die Selbsterscheinung des Künstlergeistes, sondern vor Allem die Erscheinung des socialen Schöngeistes, der socialen schönen Seele und des socialen schönen Charakters, d. h. den gesammten Geisteskosmos, soweit er dem Bewusstsein des Künstlers zugänglich ist.*) Mit dieser Berichtigung ist das erreicht, dass an Stelle einer ganz singulären

*) Selbst in den Künsten mit subjektivem Inhalt (Musik, Lyrik und Landschaftsmalerei) ist es doch ein objektiver idealer Gehalt, der vom Künstler benutzt wird, um ihm das Gepräge seiner Subjektivität aufzudrücken und diese geistige Subjektivität wird selbst nur dadurch ästhetisch brauchbar, dass sie keine blosse Subjektivität, sondern zugleich von typischer, allgemeiner, objektiver, mikrokosmischer Bedeutung und Geltung ist.

Offenbarung des Logos im Genius des Künstlers als einem seienden Geistes-Kunstwerk die Offenbarung des Logos im ganzen Geisteskosmos getreten ist, als dasjenige, was den geistigen Inhalt oder das Vorbild des Kunstschönen zu bilden hat; damit hört die Möglichkeit auf, die Schönheit des idealen Kunstwerks bloss von der Beschaffenheit des sich selbst erscheinenden Künstlergeistes und seiner Theilhaftigkeit an den sechs abstrakten Formen abzuleiten (§ 298), und es müsste an Stelle dessen gleich die Behauptung treten, dass der Geisteskosmos als Inhalt des Kunstschönen nur durch seine Theilhaftigkeit an den sechs abstrakten Formen in Betracht komme.

Zimmermann verfällt mit seinem Begriff des „schönen Geistes“ in individueller und socialer Gestalt in denselben Fehler wie der abstrakte Idealismus, weil er ebenso wie dieser die Unentbehrlichkeit des sinnlichen Scheinens für das Schöne übersieht. Der Geist als solcher ist niemals schön; ja sogar seine Erscheinung, gleichviel ob Selbsterscheinung oder Erscheinung für andre, kann es nur sein, sofern sie die Form der sinnlichen Anschaulichkeit und nicht diejenige des abstrakten Gedankens an sich trägt. Der Geist als solcher ist also auch niemals ein „Kunstwerk“ im ästhetischen Sinne des Worts, gleichviel ob er dazu veranlagt ist, sich oder Anderen in schöner Form zu erscheinen oder nicht. Diese falschen Aufstellungen sind freilich unvermeidlich, wo der Besitz der sechs abstrakten Formen das alleinige Kriterium der Schönheit bildet; aber diese falsche Konsequenz kann selbst als *reductio ad absurdum* für das falsche Princip dienen. Was Zimmermann über den schönen Individual- und Socialgeist vorbringt, gehört gar nicht in eine Aesthetik, und würde erst dann in derselben einen Platz beanspruchen können, wenn jene Bezeichnungen auf die sinnliche Erscheinung des Geistes eingeschränkt und die unfreie, dem realen Leben dienende Schönheit von der freien oder Kunstschönheit ebenso strenge geschieden würde, wie sie hier mit ihr zusammengewürfelt ist. Dass die thatsächlich bei der Mehrzahl der Menschen vorhandene Unselbständigkeit des Denkens, Fühlens und Wollens und ihre affenartige Nachahmungssucht vom ästhetischen Formalismus auf Grund der Form des „Charakteristischen“ feierlich sanktionirt und zur alleinigen Gundlage des „schönen socialen Geistes“ erhoben wird (§ 687—689), sei nur beiläufig als Kuriosität erwähnt.

Die Erkenntniss von der Relativität der Begriffe Form und Inhalt, nach welcher immer das Nämliche, was in einer Hinsicht Inhalt ist, in einer andern Hinsicht Form ist, scheint Zimmermann nicht ganz abzugehen (vgl. § 5—7 u. 11); anstatt aber daraus zu schliessen, dass eben wegen dieser Relativität der Begriffe Form und Inhalt das Schöne unmöglich bloss an der einen Seite dieses verschiebbaren und beständig sich verschiebenden Verhältnisses haften könne, sondern an dem Verhältniss selbst als solchen haften müsse, zieht er es vor, diese Relativität zur Auflösung alles Inhalts in blosse Form sophistisch zu missbrauchen (§ 896, 897). Ein andrer könnte mit dem gleichen Rechte aus der Relativität der beiden Begriffe schliessen, dass alle vermeintliche Form sich thatsächlich in Inhalt auflöse; dieser Standpunkt wäre ebenso unwahr und ebenso wahr wie der Zimmermann’sche,

er ist aber, obwohl Weisse ihm nicht ganz fern steht, doch nirgends mit so schroffer Einseitigkeit durchzuführen versucht worden, wie der formalistische durch Zimmermann. Aber gar zu behaupten, dass die Erscheinungsform gleichgültig für das Schöne sei, das ist keinem idealistischen Aesthetiker jemals in den Sinn gekommen, und doch wäre erst diess das Gegenstück zu der formalistischen Behauptung, dass der Inhalt für das Schöne gleichgültig sei.

Man sieht hieraus, dass auch die in ihrer Einseitigkeit am weitesten gehenden abstrakten Idealisten sich nicht entfernt an Einseitigkeit mit dem Formalismus messen können; auch der relativ einseitigste abstrakte Idealismus trägt doch immer der Form als einem unentbehrlichen Moment des Schönen Rechnung, während der Formalismus dem Inhalt gar keine Rechnung tragen will. Deshalb kann auch gar nicht davon die Rede sein, dass die Wahrheit zwischen diesen geschichtlichen Gegensätzen ungefähr in der Mitte liegen möchte, weil nur die eine Seite ein Extrem, die andre schon eine Vermittelung der begrifflichen Extreme repräsentirt. Einen begrifflich reinen Gegensatz zum abstrakten Idealismus würde nur eine solche Aesthetik darstellen, welche ebenso wie dieser selbst schon Vermittelung zwischen Inhalt und Form anstrebt, und nur die Form um so viel zu hoch stellt, wie jener sie zu niedrig stellt. Erst mit einem solchen relativ formalistischen Gegensatz könnte der abstrakte Idealismus eine höhere Synthese eingehen, wobei dann aber immer noch vorausgesetzt wäre, dass der fragliche relativ formalistische Standpunkt wirklich die sinnliche Form oder Gestalt des Schönen gegen den Inhalt des Schönen betont, nicht aber, wie der Herbartianismus es thut, diesem gewöhnlichen und ästhetisch allein verwendbaren Sinn des Ausdrucks „Form" einen ganz andren, nämlich den von sechs abstrakten Kategorien unterschiebt, welche noch dazu ebenso willkürliche wie unhaltbare Begriffsbildungen sind.

Die formalistische Aesthetik des Herbartianismus kann nur als das verkünstelte Gebäude eines völlig unfruchtbaren Scharfsinns bezeichnet werden, welches auf unhaltbaren Principien ruhend zu werthlosen Resultaten führt und nicht einmal einen beiläufigen Gewinn an vereinzelten ästhetischen Bemerkungen abwirft, wohl aber geeignet ist, vermittelst seiner durchgehenden Entstellung des üblichen Wortsinns und durch den künstlichen Schein einer imponirenden Systematik unkritische Köpfe auf Irrwege zu leiten und sich auf denselben festfahren zu lassen.

2. Der konkrete Formalismus.

a. Köstlin.

Köstlin's „Aesthetik" (1869) giebt in einem Bande von 66 Druckbogen zunächst den ersten, allgemeinen Theil, an dessen Schluss die Behandlung der Kunstlehre einem (bis jetzt nicht erschienenen) neuen

Werke vorbehalten wird. Auf den Schultern der ihm bekannten konkret-idealistischen Aesthetiker (Hegel, Schleiermacher, Vischer, Zeising, Carriere) stehend, sucht er doch die Aufgabe der Aesthetik von einem andern Ende her in Angriff zu nehmen, nämlich nicht von Seiten der sich versinnlichenden Idee aus, sondern von Seiten der sinnlichen Erscheinungsform aus, welche zunächst dem Bewusstsein sich darbietet. Wenn die spekulativen Idealisten zunächst das Bedürfniss gefühlt hatten, die Beziehung des sinnlich Schönen auf einen in ihm zur Erscheinung kommenden idealen Gehalt zur Evidenz zu erheben, so durfte man es ihnen verzeihen, dass sie bei diesem Bestreben die Seite des idealen Gehalts nicht nur allzusehr betonten, sondern auch in der Erörterung allzusehr voranstellten und dabei die konkrete Form der Versinnlichung ungebührlich zurücksetzten; es war ein durchaus richtiges Bestreben, auch in der Aesthetik von dem unmittelbar und zunächst Gegebenen auszugehen und von da zu dem idealen Gehalt aufzusteigen. Es wird Köstlin's unbestreitbares Verdienst in der Geschichte der Aesthetik bleiben, diese Aufgabe zum ersten Mal — nicht bloss erkannt und ausgesprochen, sondern auch — in umfassender Weise in Angriff genommen und der Lösung näher geführt zu haben; den bleibenden Werth seines Werkes sehe ich in der Lehre von den ästhetischen Formen, sowohl in deren allgemeiner Behandlung (S. 62—312), wie auch in der Erörterung der in der Natur empirisch gegebenen konkreten Formenwelt (S. 358—838), welche zusammen mit ihren 730 Seiten auch räumlich den Haupttheil desselben ausmachen. Die Erörterung der Naturformen war bereits von Vischer in den Kreis der Aesthetik gezogen, aber es fehlte an einer vorhergehenden Behandlung der allgemeinen ästhetischen Formenlehre, auf welche diese sich stützen konnte; zu einer solchen finden sich bei Hegel, Carriere, Zeising u. A. doch nur unvollständige Anläufe, und der noch am meisten systematisch angelegte Versuch dieser Art von Krause scheint Köstlin nicht einmal bekannt geworden zu sein.

Leider fehlt es Köstlin an der Einsicht, dass das Einschlagen der entgegengesetzten Richtung bei dem zu durchlaufenden Wege keineswegs ein verschiedenes Gesammtergebniss bedingt, und dass die genauere Durchforschung der sinnlichen Erscheinungsformen sehr wohl mit dem Princip des konkreten Idealismus vereinbar ist. Er missversteht Hegel noch gründlicher, als Vischer ihn missversteht, indem er glaubt, dass Hegel's ästhetische Idee eine abstrakte Gedankenwelt bedeute (S. 50); er missversteht nicht minder die spekulativen Grundlagen der anthropologisch gefärbten Schleiermacher'schen Aesthetik, indem er den „Inhalt“ des Schönen auf das uns Menschen Ansprechende oder menschlich Interessante oder auf „die Welt des Subjekts“ reducirt (S. 55—56, 59—60). Freilich reicht ja das Verständniss des Menschen für Natur- oder Kunstschönheit nicht weiter als sein Verständniss und Interesse für dessen idealen Gehalt, aber die objektive ästhetische Qualität dieser Dinge ist doch nicht davon abhängig, ob Verständniss und Interesse grade dieses Beschauers oder grade dieser jetzt lebenden

Menschheit für seine ästhetische Würdigung ausreichen*). Bei Hegel ist der Inhalt des Schönen „die Welt des absoluten Geistes", welcher es allerdings wesentlich ist, der Form ihrer Existenz nach „Welt eines Subjekts" zu sein, und Schleiermacher acceptirt diess als den wesentlichen Fortschritt Hegel's, lässt es also als selbstverständlich gelten, dass die anthropologische Verwirklichung des Kunstschönen nur Durchgangspunkt und Vermittelungsform des absoluten Geistes ist. Indem dagegen Köstlin in der Hegel'schen Lehre von der Idee nur dann einen haltbaren Sinn finden will, wenn die Idee oder „Welt des Geistes" als „die vom Subjekt selbst gesetzte Welt der Einbildungskraft" oder die individuell angeeignete Welt der Gegenstände interpretirt wird (59—60), so steigt er damit auf ein anthropologisches Niveau herab, das allerdings für den spekulativen Zusammenhang der „Idee" mit der Erscheinungsform keinen Raum mehr lässt und dadurch zu einem Dualismus von Form und Inhalt hindrängt.

Hätte Köstlin den konkreten Idealismus recht verstanden, so würde sein Bestreben dahin gegangen sein, aus jeder konkreten Form den sie ästhetisch bedingenden idealen Gehalt herauszuschälen und die Schönheit der Form eben daran zu demonstriren, dass und wie sie von diesem idealen Inhalt bedingt ist. In der That leisten seine Untersuchungen diess in vielfach bewunderungswürdiger Weise; aber, insofern sie diess leisten, thun sie es gegen seine Absicht und wider seinen Willen dadurch, dass er auch da, wo er mit lauter inhaltlichen Bestimmungen operirt, immer noch des Glaubens ist, mit formalen Bestimmungen zu operiren. Deshalb lassen auch die Köstlin'schen Darlegungen viel zu wünschen übrig, weil sie aus principieller Unklarheit nie dazu kommen, den *nervus probandi* bloss zu legen.

Ueber den abstrakten ästhetischen Formalismus Herbart-Zimmermann's hinaus macht Köstlin's konkreter Formalismus einen ähnlichen Fortschritt, wie der konkrete Idealismus über den abstrakten (von Schelling bis Krause). Die abstrakten Formverhältnisse der Einheit u. s. w. spielen wohl auch hier noch eine gewisse Rolle, aber doch nur als Momente einer konkreten individuellen, sinnlich anschaulichen Erscheinungsform (62—68), so dass der vom abstrakten Formalismus mit dem Ausdruck „ästhetische Form" getriebene irreleitende Missbrauch hier keine Stätte mehr findet. Wie die „Idee", sobald sie aufhört, eine abstrakte transcendente Wesenheit zu sein, und zum immanenten idealen Gehalt des konkreten Sinnenscheins wird, sofort die Erscheinungsform als unentbehrliche andre Seite ihrer selbst, als *conditio sine qua non* des Schönen postulirt, so muss die „Form", sobald sie aufhört, sich in abstrakten Verhältnissen zu erschöpfen und zur konkreten Intuition wird, sofort auch den idealen Gehalt der sinn-

*) „Die Schönheit ist überall und ewig eine und dieselbe, obwohl der Sinn für sie nicht überall und immer gleich entwickelt ist" (326). Köstlin beschränkt freilich in der Fortsetzung dieser Stelle die „ewige Schönheit" ausdrücklich auf die Form mit Ausschluss des Inhalts; — als ob die Formen der hellenischen Götter nicht mit der Abstraktion von ihrem idealen Gehalt überhaupt jeden Sinn verlören und ihre Klassicität nicht grade bloss im Verhältniss ihrer Form zu ihrem idealen Gehalt besässen!

lichen Erscheinung als unentbehrliche andre Seite ihrer selbst postuliren. Während aber die konkrete ästhetische Idee sich ohne Weiteres als das die sinnliche Erscheinungsform durch und durch Bestimmende, Bedingende, Gestaltende, Erzeugende offenbart, also als das übergreifende einheitliche Princip des Schönen bekundet, zeigt die konkrete ästhetische Form sich zwar der Ergänzung durch den idealen Gehalt bedürftig, auch der Bestimmtheit durch denselben unterworfen, jedoch muss die Untersuchung erst mit vollständigem Erfolg durch alle Gebiete des Schönen zu Ende geführt sein, ehe sich ergiebt, dass die Bestimmtheit der Form durch den idealen Inhalt eine ausnahmslose, absolute ist, d. h. ehe die vermeintliche vollgenügende Selbstgenügsamkeit der Form (315, 952) sich ebenso wie jede auch nur relative Selbstständigkeit der Form dem Inhalt gegenüber (312) als Illusion erweist.

Daher kommt es, dass beim Ausgehen vom idealen Inhalt die Einheit des ästhetischen Princips soviel leichter gewahrt bleibt, freilich auf Kosten der formalen Untersuchung der sinnlichen Erscheinung, während beim Ausgehen von der letzteren die Gefahr eines principiellen Dualismus bestehen bleibt, so lange nicht die Untersuchung vollständig erschöpfend durchgeführt ist. Da nun alles Menschenwerk mit Unvollständigkeit mehr oder minder behaftet ist, so ist es kein Wunder, dass auch Köstlin dieser Gefahr des Dualismus nicht entgangen ist, weil er eben nicht dahin gelangt war, die durchgängige und ausnahmslose Bestimmtheit der Form durch den Inhalt zu erkennen, obwohl er mehr zu dieser Erkenntniss beigetragen hat, als er bei seiner Arbeit sich hat träumen lassen. —

Bei den abstrakten Formalisten fällt das Gebiet der Aesthetik mit dem Gebiet der Formschönheit zusammen und das Interesse am Inhalt wird als stoffliches aus der Aesthetik hinausgewiesen. Bei Köstlin wird zwar das Wort „Schönheit“ auch auf die schöne, d. h. „unbedingt befriedigende“ Form beschränkt (69, 53—54, 59), aber das Interesse am Inhalt wird ebenfalls als ein ästhetisches behauptet und festgehalten; erst beides, Stoff und Form, vereint zu harmonischem Zusammenwirken (317), absolutes sachliches Interesse und absolute Formvollendung im Verein geben das höchste ästhetische Objekt (329). „Aesthetik“ ist ein sehr viel weiterer Begriff als „Wissenschaft des Schönen“ (49), welcher letztere Begriff nur die Formschönheit mit Ausschluss des Inhalts zu behandeln haben würde. Form und Inhalt sollen in der Wissenschaft wie im Leben nicht nur begrifflich auseinandergehalten werden (54), sondern jedes von ihnen soll auch ein e i g e n e s, w e s e n t l i c h e s Element des ästhetischen Lebens sein (67). Die Form muss, um konkret zu werden, an irgend einem Inhalt erscheinen (319), und deshalb war es gut, dass Hegel diesen Inhalt in seine Rechte wieder einsetzte, wenn er auch die ästhetische Bedeutung der Formverhältnisse abgesehen von der adäquaten Darstellung des Inhalts leugnete (54); andrerseits soll die eigenthümliche, von der Form selbst herzugebrachte Schönheit (320), sofern sie keinen bestimmten Gehalt ausdrückt, sich doch wieder auf untergeordnetes

Beiwerk, wie schöne Linien, Geflechte, Arabesken, Farben, Farbenverbindungen, Töne, Ackorde u. s. w. beschränken (952).

Zimmermann war deshalb unfähig, dem Interesse am Inhalt den Eintritt in's ästhetische Gebiet zu gewähren, weil er die idealen ästhetischen Gefühle nicht von stofflichen Empfindungsreizen zu unterscheiden wusste. Köstlin, welcher diese Unterscheidung zwischen ästhetischen Phantasiegefühlen und realen ernsten Gefühlen sehr wohl auseinandersetzt (27—29), gewinnt eben dadurch die Möglichkeit, ohne Rückfall in stoffliche reale Gefühle*) die inhaltlichen Interessen, soweit sie der ästhetischen Phantasie unterworfen sind, in das ästhetische Gebiet hereinzunehmen, obwohl er den den idealen ästhetischen Gefühlen objektiv korrespondirenden Begriff des ästhetischen Scheins nur gelegentlich streift, ohne über diesen Begriff und seine grundlegende Bedeutung zur Klarheit zu gelangen. Zwar bemerkt er, dass wir in ästhetisches Mitfühlen gerathen, wo nicht ein wirkliches Leid, sondern bloss ein Bild des Leidens die Ursache unsrer Erregung ist (28); zwar führt er gelegentlich an, dass die Kunst nur einen Nachklang, eine Spiegelung, einen Reflex der Sache selbst in höherer Lichtatmosphäre (920), einen Schein bietet, in welchem Wahrheit ist (944). Aber er weiss doch mit diesen zwei vereinzelten flüchtigen Andeutungen nichts anzufangen; er schwächt sie ab durch beständige Betonung des reellen und realistischen Charakters der Kunst (907) und der die Sache selbst überragenden Wirklichkeit und massiven Dauerhaftigkeit ihrer Werke (912, 935), welche doch nur aus einer Verwechselung des eigentlichen Kunstwerks (des ästhetischen Scheins) mit dem Material, an dem es haftet, und aus einer unstatthaften Verallgemeinerung dieses Verhältnisses von der räumlichen bildenden Kunst auf die zeitlichen Künste entspringt. Wo es sich darum handelt, das ästhetische Gebiet von demjenigen des realen Lebens abzugrenzen, bleibt er an den Schleiermacher'schen Bestimmungen der Freiheit und Gebundenheit haften (14—19, 32—39), deren Gegensatz er weit über die ihnen zukommende Bedeutung aufspreizt, ohne eine Ahnung davon, dass dieser Gegensatz, soweit er überhaupt vorhanden ist, ausschliesslich bedingt ist durch den weit tiefer liegenden Gegensatz von ästhetischem Schein und Realität.

Wenn die ästhetische Beurtheilung nur auf den die Wahrheit einschliessenden ästhetischen Schein geht, so geht sie eben damit auf die konkrete Erscheinungsform eines konkreten idealen Inhalts, d. h. die specifisch ästhetische Idealität der Phantasiegefühle bezieht sich

*) Leider macht Köstlin sich praktisch doch öfters dieses Rückfalls schuldig und verwechselt die realen stofflichen mit den idealen ästhetischen Interessen. Nur daraus ist es zu erklären, wenn er das „einengende stoffliche Interesse" zu dem „befreienden und ins Weite führenden Forminteresse" in Gegensatz stellt (314), oder wenn er den Wechsel der realen Lebensinteressen und religiösen Glaubenswahrheiten mit einem zeitlichen Wechsel des ästhetischen Ideengehalts im Schönen ohne Weiteres identificirt, und diesem Wechsel des Inhalts gegenüber die Ewigkeit der Form betont (327). Der ästhetische ideale Gehalt des olympischen Zeus ist aber für uns heute noch derselbe wie für den alten Hellenen, und die vermeintliche „ewige Form" desselben, abgesehen von diesem ewigen idealen Gehalt, ist nichts als eine „männlich Figur".

auf den Inhalt nur in seiner specifisch ästhetischen Erscheinungsform, oder mit andern Worten: die ästhetischen inhaltlichen Interessen sind nur einem in ästhetischer Erscheinungsform dargebotenen Inhalt gegenüber möglich. So leitet die konkret-idealistische Aesthetik ohne weiteres vom Inhalt zu einer ästhetischen Form hin, welche durchweg durch den Inhalt bestimmt, d. h. dessen adäquate Erscheinungsform im Gebiet des ästhetischen Scheines ist. Wenn man aber von der Form ausgeht und doch die Beziehung der Form auf einen bestimmten Inhalt als ästhetisch unentbehrlich anerkannt hat, so stellt sich die Einheit dadurch her, dass die Form, um nicht einen Formfehler zu begehen, sich mit dem Inhalt, welcher an ihr erscheinen soll, in Uebereinstimmung setzen muss (319); gehört die Harmonie von Form und Inhalt mit zur Form, so gehört sie auch mit zur Schönheit, so dass die einseitige Schönheit der Form von selbst über sich zur Schönheit im weiteren Sinne hinaustreibt, welche das harmonische Verhältniss von Form und Inhalt mit unter sich begreift (944).

Diese Schönheit des harmonischen Verhältnisses von Form und Inhalt greift nun aber, nachdem sie sich einmal von der einseitigen Form aus etablirt hat, zurück und durchdringt die ganze Schönheit der vermeintlich selbstständigen Formvollendung. Eine Form erinnert an die andre (324), eine ruft durch unwillkürliche (unbewusste) Vorstellungsassociation (321) den Gedanken an verwandte Gegenstände, Vorstellungen, Stimmungen, Gefühle u. s. w. wach. „Die Formensymbolik geht durch das ganze Reich sinnlich anschaubarer Formen hindurch" (323); „die Form ist beides: Gestaltung von eigenthümlichem Schönheitseindruck und Vergegenwärtigung, Ausdruck, Symbol" (325—326). Das meiste, was Köstlin in seiner ästhetischen Formenlehre vorbringt, fällt nicht auf die Seite der reinen Gestalt, sondern auf diejenige der Symbolisirung eines idealen Inhalts, sei es unmittelbar, sei es mittelbar durch Symbolisirung von Gegenständen, die selbst einen solchen Inhalt besitzen. Insoweit die Form konkret ist, hat sie immer schon eigenen Inhalt und kann von demselben gar nicht lospräparirt werden; insoweit sie aber abstrakt ist (z. B. mathematische Gestalt) und doch ohne Symbolik aufgefasst wird, ist ihre Schönheit von vornherein zweifelhaft (z. B. von Weisse und Kirchmann entschieden bestritten). Lässt man aber auch die abstrakte Form selbst ohne Symbolik als gefallend gelten, so bleibt sie doch immer noch (wie Hegel und Oersted zeigten) Gestaltung oder Schematisirung eines idealen Gehalts für die Anschauung, wie die mathematische Formel Schematisirung desselben idealen Gehalts für den diskursiven Begriff ist.

Der Begriff der Formsymbolik hat seit Köstlin eine Rolle von zunehmender Bedeutung in der Aesthetik gewonnen, insbesondre dadurch, dass Friedrich Vischer im Heft VI seiner „Kritischen Gänge" ihn als ein Hauptargument gegen die abstrakt-formalistische Aesthetik ausbildete und dabei von seinem Sohne Robert Vischer*) unterstützt wurde. Associationistische Psychologen wie Siebeck und Fechner

*) Ueber das optische Formgefühl. 1873.

haben dann die Formsymbolik aufgegriffen, um an ihr die Bedeutung der Vorstellungsassociationen für die Aesthetik darzuthun, ohne hinlänglich zu beachten, dass einestheils erst die unbewusst gewordene, abgekürzte Vorstellungsassociation fähig wird, in den ästhetischen Anschauungsakt einzugehen, dass anderntheils die Disposition zu solchen Associationen ererbt sein, also dem angeborenen physiologischen Apparat des Geistes angehören kann, und dass endlich weder die empirisch erworbenen noch die ererbten Associationen zur Erklärung der Formsymbolik ausreichen, wenn man nicht ein unbewusstes schöpferisches Entgegenkommen der Phantasie zu den Dingen und ein unbewusst-teleologisches Entgegenkommen der Natur zu den Bedürfnissen des Geistes annimmt. Die künstlerische Phantasie muss ebenso schöpferisch thätig sein in dem Hervorbringen und Wiedererkennen von symbolischen sinnlichen Ausdrucksformen für ideale inhaltliche Bestimmungen, wie sie es überhaupt sein muss, um das Schöne hervorzubringen und als Schönes zu empfinden; sie kann aber nur darum verständliche Symbole aus gegebenen Naturformen schaffen, weil (wie schon Schleiermacher betonte) Geist und Natur wechselseitig auf einander angelegt sind und in ihren Formen einander korrespondiren, weil es ein und derselbe unbewusste Geist ist, welcher die Naturformen bildet, und welcher aus dem Künstler heraus wirkt. Dieser „pantheistische“ (genauer: konkret-monistische) Charakter der Formsymbolik ist besonders von Volkelt*) hervorgekehrt worden, leider zu sehr im Gegensatz gegen die associationistischen Psychologen, um die Tragweite der abgekürzten und vererbten Vorstellungsassociation im Sinne einer natürlichen psychologischen Vermittelung für die Verwirklichung der schöpferischen, monistisch präformirten Universalsymbolik zu würdigen.

Bei Köstlin laufen die später gesondert durchgebildeten Gedankenkeime für die verschiedenen möglichen Auffassungen und psychologischen Momente der Formsymbolik noch ungeschieden durcheinander, aber es ist doch nicht mehr als billig, zu konstatiren, dass er sich bis zur Höhe der Anschauung einer ursprünglich bestehenden Harmonie erhebt. Es kann für die Form nicht unmöglich sein, sagt er (325), mit dem Gegenstande (Inhalt) in die Harmonie zu treten, d a s i e v o n N a t u r s c h o n i n d e r s e l b e n i s t. Hieraus wird man zweierlei entnehmen dürfen: erstens: der Versuch einer Verschmelzung von Form und Inhalt muss insoweit erfolglos bleiben und eine unästhetische Diskrepanz bestehen lassen, als nicht schon von Natur eine solche Harmonie ursprünglich besteht; und zweitens: insoweit die Ueberwindung des unästhetischen Dualismus von Form und Inhalt gelingt, ist sie lediglich der von Natur schon bestehenden Harmonie beider zu verdanken.

Nun ist nicht wohl anzunehmen, dass die ursprüngliche Harmonie von Form und Inhalt als Bedingtheit und Bestimmtheit des Inhalts

*) „Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik“. 1876. Auf diese treffliche kleine Brochure kann ich auch zur genaueren Kenntnissnahme des Gegenstandes verweisen.

durch die Form anzusehen ist; vielmehr muss entweder die Form überall durch den Inhalt bedingt und bestimmt sein, oder beide müssen konform und koordinirt bedingt und bestimmt sein durch etwas Drittes, das beiden zu Grunde liegt. Versteht man wie Köstlin unter „Inhalt" etwas bloss Anthropologisches, so gilt natürlich die letzte Ansicht; versteht man dagegen unter „Inhalt" die konkrete Idee oder die im Geistesleben sich offenbarende Geistigkeit des unbewussten Absoluten, so gilt die erstere Ansicht, wonach der „Inhalt" die Form bestimmt. Da die Idee oder das bestimmende Moment des unbewussten Geistes ihre Konkretheit erst in der Phänomenalität des individuellen Geisteslebens gewinnt, diese aber gar keinen absoluten Werth hätte, wenn sie nicht Offenbarungsstätte des absoluten Geistes oder Träger der immanenten Idee wäre, so weichen beide Ansichten, sofern sie beide in einem ästhetisch haltbaren Sinne interpretirt werden, nur noch dem Wortlaut nach von einander ab. Auf alle Fälle löst aber so der ästhetische Dualismus von Form und Inhalt sich in einen Monismus des ästhetischen Princips, nämlich in konkreten Idealismus auf.

Zu dieser Durchbildung des konkreten Formalismus gelangt nun allerdings Köstlin nicht, wenn er auch die Gesichtspunkte andeutend berührt, welche bei ruhigem Verweilen genügt hätten, sie zu vollziehen. Er verkennt vielmehr erstens, dass auch die untergeordnete Gefälligkeit der als relativ inhaltlos auftretenden Form nur wegen des anderartigen idealen Gehalts von niederer Stufe, der in ihr versinnlicht ist, möglich wird, aber doch als solche noch nicht Schönheit im eigentlichen (konkreten) Sinne des Worts heissen kann; er verkennt zweitens, dass die konkrete Schönheit erst mit der Versinnlichung eines konkreten idealen Gehalts, d. h. mit der Harmonie von Form und Inhalt beginnt, aber niemals allein an der Form haftet; er vergisst drittens, dass auch bei den scheinbar inhaltlosen Formen neben dem ärmeren und dürftigeren idealen Gehalt von niederer (unorganischer oder mathematischer) Stufe immer zugleich ein höherer idealer Gehalt durch die von aller Form unabtrennbare Formsymbolik nebenherspielt, und lässt viertens unbeachtet, dass auch der menschlich-interessanteste geistige Inhalt doch nur insoweit ästhetischen Charakter gewinnen kann, als er in die Harmonie mit einer sinnlichen Erscheinungsform eingetreten und dadurch zugleich der konkreten Schönheit theilhaftig geworden ist. Es giebt nichts Aesthetisches ausserhalb der Schönheit, welche in der Harmonie von Inhalt und Form anerkannt wird, weder auf Seiten eines noch nicht schönen, aber doch schon ästhetisch interessant sein sollenden Inhalts, noch auf Seiten einer absolut inhaltleeren und doch schon schön sein sollenden Form.

Will man die Harmonie von Form und Inhalt im Vergleich zu dem von der Form abgelöst gedachten Inhalt selbst eine Form nennen, dann ist freilich alle Schönheit eine Schönheit der Form, aber doch eben nur dieser einen bestimmten, den Inhalt einschliessenden Form, dieses Verhältnisses, in welchem die gewöhnlich so genannte Form nur ein Glied ausmacht. Dieser Sprachgebrauch ist aber einer-

seits dadurch irreleitend, dass er immer wieder zu unvermerkten Verwechselungen zwischen dieser harmonischen Verhältnissform und der gewöhnlich so genannten Form der konkreten sinnlichen Erscheinung führt, andrerseits dadurch, dass er den Begriff der Form als den über den andern übergreifenden erscheinen lässt, während thatsächlich der Inhalt es ist, der als das die Form durch und durch bestimmende Moment auch das harmonische Verhältniss von Form und Inhalt determinirt. Da der konkrete Idealismus und der monistisch durchgebildete konkrete Formalismus, wie schon oben bemerkt, dem Sinne nach beide genau dasselbe besagen würden, so wäre es auch vergeblich, zwischen ihnen noch nach einer höheren Synthese zu suchen; eine solche kann vielmehr nur zwischen einem halbkonkreten (halbabstrakten) Idealismus und einem dualistischen (d. h. halbkonkreten, halbabstrakten) Formalismus gesucht werden und ist eben in der sachlichen Identität von konkretem Idealismus und konkretem Formalismus bereits gefunden. Was aber den Ausdruck betrifft, so ist dem „konkreten Idealismus" im Princip unbedingt der Vorzug zu geben, weil hier eben der Inhalt als das über die Form übergreifende Moment des Verhältnisses erscheint, das er thatsächlich ist, während im „konkreten Formalismus", welcher als induktiver Weg zum Princip den Vorzug verdient, das Verhältniss durch den sinnlich empirischen Ausgangspunkt auf den Kopf gestellt erscheint und schliesslich noch der Umkehrung bedarf.

Köstlin ist sich über die letzten Resultate und Principien völlig unklar; er hätte in dem Dualismus von Form und Inhalt gar nicht in dieser Weise stecken bleiben können, wenn er etwas spekulativer veranlagt wäre. Seine principielle Unklarheit geht sogar soweit, dass neben dem Dualismus von schöner Form und interessantem Inhalt sogar noch ein drittes koordinirtes Moment des ästhetischen Eindrucks einherläuft, so dass also eigentlich nicht von einem Dualismus sondern von einem Trialismus der ästhetischen Principien bei ihm zu sprechen wäre (49, 312, 317, 326), wenn nicht doch die Bedeutung dieses dritten Moments (49—53) so verschwommen und unfassbar im Hintergrunde bliebe, dass die Kritik dasselbe wohl billig ignoriren kann. Dieses dritte Moment nennt er: phantasieanregende (329, 335) oder kürzer: „anregende Gedankenfülle" (49), oder „Gestaltenmannichfaltigkeit" (312, 318), oder „Gestaltenspiel" (317). Inwiefern ein Unterschied zwischen „Gestalt" und „Form" besteht, lässt Köstlin unerörtert; ein solcher Unterschied ist nach seinem eigenen Sprachgebrauch unerfindlich. „Fülle" oder „Mannichfaltigkeit" wird auch von der Form verlangt und zwar sowohl in quantitativer (96—97) wie in qualitativer Hinsicht (162—171); ebenso ist das „Spiel" der Veränderung und Bewegung mit seinen mathematischen, dynamischen und qualitativen Gegensätzen und Wandlungen von Köstlin in das Gebiet der Form mit einbezogen. Endlich wird auch das „belebend-Anziehende" (75) oder „lebendig Erregende" (74) als das eine der beiden konstituirenden Momente dem Begriff der formalen Schönheit oder Formschönheit untergeordnet (im Gegensatz gegen das andre Moment des „ruhig-Fasslichen", „Gefälligen oder Nichtstörenden"),

und zwar ist es im Unterschied von dem das „Interesse erregenden Inhalt" (52) die lebensvolle freiere Thätigkeit der spielenden Phantasie (20), welche von dem zweiten Moment der Formschönheit angeregt wird (vgl. auch 303). Da bleibt es denn in der That psychologisch unverständlich, wodurch Köstlin zur gesonderten Herausstellung seines dritten Moments bewogen worden ist, das doch nach allen seinen Bestimmungen bereits vollständig in dem zweiten enthalten ist. —

Treten wir nun der allgemeinen ästhetischen Fomenlehre Köstlin's näher, so beruht dieselbe ebenso wie die Krause'sche lediglich auf einer Exposition der Platonischen Definition der Harmonie von Einheit und Mannichfaltigkeit. Krause exponirt diese Definition, wie wir oben sahen, in der Weise, dass er erst die Einheit, dann die Mannichfaltigkeit und dann die Harmonie vornimmt und in jedem dieser drei Glieder eine Anzahl von Bestimmungen unterscheidet, auf deren Korrespondenz und begrifflichen Zusammenhang mit den bezüglichen Bestimmungen der übrigen Glieder er hinweist. Diese Behandlungsweise hat den äusserlichen formellen Nachtheil, dass sie die zusammengehörigen Begriffsgegensätze und ihre Zusammenfassung im dritten Gliede auseinanderreisst und räumlich an verschiedene Stellen zerstreut; sie hat dagegen den Vorzug, dass sie ihre Herkunft (aus der „Einheit des Mannichfaltigen") deutlich erkennbar an der Stirn trägt. Köstlin schlägt den entgegengesetzten Weg ein, d. h. er macht das, was bei Krause Unterabtheilungen sind, zur Hauptgliederung und lässt innerhalb jeder einzelnen Bestimmung die Dreitheilung nach Maassgabe jener Definition wiederkehren. Diess erleichtert ohne Zweifel Uebersicht und Verständniss, was hier um so nöthiger ist, als die Exposition umfassender ist; aber es kann leicht dazu führen, den historisch-psychologischen Ursprung dieser ganzen Formenlehre zu verdunkeln, wenn man nicht an die äusserliche Zufälligkeit dieser umgekehrten Stoffvertheilung denkt. Andrerseits ist nicht zu verkennen, dass diese Behandlungsweise dem Wesen jener Definition sachlich mehr gerecht wird, indem sie dieselbe als das behandelt, was sie thatsächlich allein ist, als ein abstraktes dialektisches Schema, das bei allen konkreteren Bestimmungen formaler Schönheit mit ermüdender Eintönigkeit wiederkehrt.

Die oberste Hauptgliederung Köstlin's ist zunächst die nach Quantität und Qualität. In der Quantität unterscheidet er dann weiter: Begrenzung, Einheitlichkeit, Grösse (extensive und intensive) und Gleichmaass; in der Qualität: Bestimmtheit, Einheit, Bedeutung (extensive und intensive) und Harmonie, wobei die Viertheilung der einen Seite derjenigen der andern entsprechen soll. Der genauere Sinn dieser Bestimmungen wird erst klar, wenn man erfährt, welche konkreteren Begriffe unter jeder derselben befasst sind, so dass wir nicht umhin können, näher auf das Einzelne einzugehen.

Was zunächst das Formschöne der Quantität betrifft, so wird bei der „Begrenzung" unterschieden: a. Umgrenztheit oder Selbstständigkeit der Gestaltung mit dem Gegensatz des Verfliessens oder Verschwimmens, b. Begrenztheit oder Schärfe der Gestaltung mit dem Gegensatz der Unbestimmtheit oder Weichheit, und c. Abgegrenzt-

heit oder scheidende Sonderung der Gestaltung mit dem Gegensatz der Verschmelzung des Geschiedenen. Bei der „Einheitlichkeit" wird unterschieden: a. Einfachheit mit dem Gegensatz der Vielfachheit oder Fülle, b. Ganzheit oder Kompaktheit mit dem Gegensatz der Vielgetheiltheit oder Zusammengesetztheit, c. Koncentrirtheit oder Unterordnung der Theile mit dem Gegensatz ihres freien Auseinandertretens. Sowohl bei der extensiven „Grösse" wie bei der intensiven „Kraft" wird neben dem generellen Mittelmaass auch die freie Entfaltung der Grössen- und Kraft-Unterschiede sowohl nach der Seite des Imposanten als auch nach der des Niedlichen gewürdigt. Der Begriff des „Gleichmaasses" zerfällt in: a. Regelmässigkeit mit dem Gegensatz der irregulären Freiheit, b. Symmetrie oder Ebenmaass mit dem Gegensatz der unsymmetrischen Zufälligkeit, c. Proportionalität oder Verhältnissmässigkeit der Grössen- und Kraftmaasse unter einander, bei deren Aufhebung das Erhabene und Winzige entstehen soll. Nebenbei bemerkt sollen die drei Unterabtheilungen des „Gleichmaasses" denjenigen der „Einheitlichkeit" entsprechen, und zwar die Regelmässigkeit der Einfachheit, die Symmetrie der Ganzheit, die Proportionalität der Koncentrirtheit (150).

Aehnliche Unterabtheilungen ergeben sich bei dem „Schönen der Qualität". Die „Bestimmtheit" zerfällt in: a. individuelle Abgeschlossenheit mit dem Gegensatz elementarischer, neutraler Selbstlosigkeit, b. charaktervolle Durchgebildetheit mit dem Gegensatz schwankender, schwebender Unfertigkeit, c. Deutlichkeit oder Distinktheit der Erscheinung mit dem Gegensatz der dämmernden oder dunklen Ungewissheit. Bei der „Einheit" lautet die Eintheilung: a. Gleichartigkeit mit dem Gegensatz der kontrastirenden Mannichfaltigkeit, b. Gattungs- und Gesetzmässigkeit mit dem Gegensatz der originellen Eigenthümlichkeit, c. zusammenhangsvolle Planmässigkeit mit dem Gegensatz zusammenhangsloser Ungebundenheit. Unter „Bedeutung" versteht Köstlin nicht *significatio* und *sensus* sondern *momentum* und *pondus* (174) und unterscheidet Bedeutung der Grösse und Bedeutung der Kraft, oder Bedeutung im engeren Sinne (Werth des Seins) und Bedeutsamkeit (Wichtigkeit des Wirkens). Bei beiden sondert er dann das generelle Mittelmaass von der freien Entfaltung der Werth- und Wichtigkeits-Unterschiede, wodurch bei ersterer der Gegensatz von Würde und Anmuth, bei letzterer derjenige des Mächtigen und Machtlosen (drastisch Durchgreifenden und idyllisch Heiteren) entstehen soll. Bei der „Harmonie" wird unterschieden: a. die Harmonie des Einzelseins (nach Beschaffenheit des Wesens und der Thätigkeit), b. die Harmonie des Zusammenseins (nach Beschaffenheit der vielen Wesen und nach ihrer Thätigkeit) und c. die Harmonie des Zusammenwirkens oder der Werth- und Machtverhältnisse; hierbei gelangt auch die Störung der Harmonie und ihre Wiederherstellung im Tragischen und Komischen zur Besprechung.

Gegen die Stoffvertheilung im Einzelnen lässt sich ja manches einwenden. Die Begriffe der Zufälligkeit, Absichtslosigkeit, Ungebundenheit, Freiheit u. s. w. kehren in den Antithesen so häufig wieder, dass ihre Auseinanderfaltung bei vielen Unterabtheilungen

schwer fällt; das Quantitative ist gar nicht rein zu behandeln ohne Vorwegnahme des Qualitativen (besonders im „Gleichmaass") und das Qualitative muss, um in seine Unterschiede einzugehen, überall mehr oder weniger auf das Quantitative zurückgreifen (z. B. bei der „Bedeutung" und bei der „Harmonie der Werth- und Machtverhältnisse"). Endlich wird der Inhalt der Begriffe des Erhabenen und Anmuthigen, des Tragischen und Komischen theilweise bis zur Unkenntlichkeit zerstückelt und verzettelt. Aber diese Bedenken sind nebensächlicher Art.

Die Hauptfrage ist: was ist denn mit dieser langathmigen Erörterung, welche ja als orientirende Uebersicht über den Umfang der ästhetischen Formenwelt ganz schätzenswerth sein mag, für ein positives ästhetisches Ergebniss erzielt? Und da lässt sich denn in der That nur die Antwort geben: das einzige Ergebniss ist das, dass sich auf dem Wege der rein formalen Betrachtung kein Ergebniss erzielen lässt; denn die empirische Beobachtung muss allemal konstatiren, dass dem Satze: „diese Formbestimmtheit gefällt" mit ausnahmsloser Regelmässigkeit der ebenso wahre Satz: „die entgegengesetzte Formbestimmtheit gefällt auch" gegenübersteht. Wenn die Gegensätze derart wären, dass sie sich ohne Modifikation vereinigen liessen, so würde eben die Vereinigung der separat gefallenden Gegensätze am meisten gefallen; aber derart sind die Gegensätze fast nirgends. Zum einen Theil schliessen sie sich gegenseitig derart aus, dass nur einer von ihnen auf einmal zur Erscheinung gelangen kann (z. B. erhaben und niedlich); zum andern Theil ist wenigstens eine eigentliche Synthese derselben ausgeschlossen und nur ein Mittelweg zwischen den Extremen möglich (z. B. distinkt und verschwommen); zum dritten Theil endlich ist zwar eine Vereinigung möglich, aber nur eine bedingungsweise bei quantitativ gemilderten oder qualitativ modificirten Gegensätzen. Die empirisch-formalistische Betrachtungsweise lässt im ersten Fall über die zu treffende Wahl zwischen sich ausschliessenden Gegensätzen, im zweiten Fall über die bestimmte Lage des einzuschlagenden Mittelweges zwischen den missfälligen Extremen, im dritten Fall über den erforderlichen Grad der Milderung und die nöthige Art und Weise der Modifikation völlig rathlos und kommt über das „Sowohl, als auch" (sowohl dieses gefällt, als auch sein Gegentheil) nicht hinaus.

Köstlin stellt zwar einmal (303) die allgemeine Regel auf, dass die Thesis als anschauliches, überschauliches, ruhigfassliches, harmonisches Element die nothwendige und wesentliche Grundlage des Schönen und die zwar gebundenere, aber auch reinere Art des Schönen bilde; indessen diese Regel verlangt selbst erst ihre Ausdeutung für jeden konkreten Fall, und erhöht die Schwierigkeiten, statt sie zu vermindern. Denn wie das Uebergewicht der Antithesis, des anziehenden, lebendig erregenden Moments, zur Hässlichkeit, so führt ein Untergewicht derselben zur Einförmigkeit, Eintönigkeit, Starrheit, Leerheit, Nüchternheit, Steifheit, Langweiligkeit u. s. w. (303). Wollte man sich zur Gewinnung des richtigen Mittelweges in jedem konkreten Falle auf den „Geschmack" berufen, so wäre damit eben nur ein andrer Ausdruck dafür gewählt, dass die Aesthetik über die Haupt-

sache nichts zu sagen weiss. Die wirkliche Lösung der Schwierigkeit ist eben nicht mehr aus der formalistischen Betrachtung zu gewinnen, sondern nur aus der Anerkennung der durchgängigen Bestimmtheit der Form durch den Inhalt.

In der That ist denn auch die ganze Köstlin'sche Formenlehre sowohl in ihrem allgemeinen wie in ihrem besonderen Theil nichts als eine unwillkürliche Beweisführung für diese Wahrheit. Aber um einen positiven Werth zu gewinnen, müsste vor allen Dingen das unwillkürliche Ergebniss dieser Beweisführung (die Ergebnisslosigkeit der rein formalistischen Betrachtungsweise und die durchgängige Bestimmtheit der Form durch den Inhalt) zum bewussten Ziel derselben gemacht und die Hauptstufen des idealen Inhalts (z. B. die mathematisch unorganische, die lebendig organische mit psychischer Innerlichkeit, die generell abstrakte und die konkret-geistige) gesondert behandelt werden, weil die Einheit jeder niederen Stufe mit ihrer sinnlichen Erscheinungsform sich zur nächst höheren Stufe selbst wieder wie Form zum Inhalt verhält. Nur aus dieser Relativität des Formbegriffs entspringt der falsche Schein einer relativen Selbstständigkeit der Form, wie diess für die unterste (mathematisch unorganische) Stufe des idealen Gehalts schon oben bemerkt wurde.

Wenn man, wie Köstlin (938) thut, für das Schöne „einen durchaus geistigen und geistdurchdrungenen“ Inhalt fordert, so gehört freilich das ganze Gebiet der noch nicht geistigen, sondern bloss organisch-psychischen Lebendigkeit und dessen Ausdruck in der sinnlichen Erscheinung diesem specifisch geistigen Inhalt gegenüber zur „Form“, und wenn auch selbst diese Form in letzter Instanz geistig determinirt ist, so besitzt sie doch dem Geist gegenüber eine gewisse Selbstständigkeit; nur muss man nicht vergessen, dass sogar diese untergeordnete relative Selbstständigkeit bloss von dem idealen Inhalt niederer Stufe und dem Grade seiner Selbstständigkeit gegenüber der höheren Stufe herrührt, aber nicht von demjenigen, was an jener „Form“ (des geistigen Inhalts) selbst wieder Form im engeren Sinne (nämlich Form des noch nicht geistigen idealen Gehalts) ist. So wenig ein höherer geistiger Gehalt in einer „Form“ zur ästhetischen Darstellung gelangen kann, die ihre relative Selbstständigkeit bis zur Inadäquatheit überspannt hat, eben sowenig kann ein idealer Gehalt auf der Stufe organischer Lebendigkeit zur ästhetischen Darstellung gelangen in einer Form, in welcher die aus dem mathematisch unorganischen Ideengehalt stammende relative Selbstständigkeit bis zur Inadäquatheit an ihn überspannt ist.

In der That hat Köstlin diese beiden Behauptungen offen zugestanden, — die ersten derselben mit seiner oben besprochenen Lehre von der Formsymbolik und durch die Anerkennung, dass die menschliche Gestalt „Idealgestalt“ sei in Folge der Dienstbarkeit der animalischen Natur unter geistigen Zwecken“ (740—741), — die zweite durch seine Auseinandersetzung, dass alle Proportionen der Körpertheile ästhetisch bedingt sind nicht sowohl durch einen abstrakt mathematischen Kanon (wie z. B. den goldenen Schnitt — S. 133 bis 135), sondern durch die Funktionen, denen sie vorzustehen haben,

d. h. durch ihren immanenten organischen Lebenszweck, und durch das Werthverhältniss der Funktionen der verschiedenen Körpertheile und Organe unter einander (714—718). Aber diese beiden sporadisch angedeuteten Gesichtspunkte sind in keiner Weise verwerthet bei der Behandlung der ästhetischen Formenlehre, und trotz ihrer besteht der Glaube fort, als ob eine rein formalistische Behandlung der ästhetischen Formenwelt überhaupt möglich und nicht resultatlos sei. In der naivsten Weise werden Begriffe, deren ausschliesslich inhaltlichen Charakter kein Unbefangener auch nur einen Augenblick in Zweifel ziehen wird (wie z. B. das „Wahre, Rechte, Gute, Glückseligkeit, Seligkeit, gedeihliche menschliche Thätigkeit"), als formale ästhetische Kategorien behandelt (217—231), und jede Seite bietet Beispiele dafür, dass Köstlin von der Form zu reden glaubt, während er vom Inhalt redet*), dass er die Selbstständigkeit der Form zu demonstriren glaubt, während er auf jedem Punkte die durchgängige Bestimmtheit der Form durch den Inhalt darthut. In dieser Hinsicht erscheint Köstlin's ästhetische Formenlehre von Anfang bis zu Ende wie eine unwillkürliche, glänzend durchgeführte Selbstironisirung des principiell vorangestellten ästhetischen Formalismus.

b. Siebeck.

Während Köstlin von dem ästhetischen Idealismus ausgegangen war und in der stärkeren Betonung der konkreten Form ein Gegengewicht gegen den abstrakten Idealismus gesucht hatte, geht Siebeck von den Grundsätzen der Herbart'schen Psychologie und ihrem Formalismus aus, sucht aber von diesem formalistischen Ausgangspunkt mit Hülfe der Herbart'schen Methode und Terminologie den Nachweis zu führen, dass die ästhetische Form grade diejenige ist, welche den Beschauer zur Hineinlegung eines gewissen geistigen Inhalts nöthigt. Dieser Nachweis darf als gelungen gelten; Siebeck's sachlicher Hauptfehler liegt nur darin, dass er den geistigen Gehalt zu eng als „Persönlichkeit" bestimmt und in Folge dessen zu der Ansicht gelangt, dass das Hineinlegen desselben nur ein Leihen und als solches eine Illusion sei. Aus dem so vorausgesetzten illusorischen Charakter der ästhetischen Auffassung ergiebt sich dann weiter für Siebeck, dass auch die „Idee" nur als eine subjektive psychologische Illusion zu verstehen sei, obwohl er oft genug den objektiven Sinn des Wortes

*) So stellt er z. B. innerhalb der Formschönheit zwei Gegensatzpaare auf, welche, obwohl mit einander verwandt, doch nicht zusammenfallen sollen (306), nämlich „innerliche und äusserliche Schönheit" und „geistige und sinnliche Schönheit" (74). Die geistige Schönheit stellt er wegen ihrer Nichtanschaulichkeit unter die sinnliche oder körperliche (94), unbekümmert darum, dass er die Anschaulichkeit mit Recht als unerlässliche Vorbedingung aller ästhetischen Form vorangestellt hat (67—68). Diese nicht anschauliche geistige Schönheit soll aber doch nur eine Seite der Formschönheit sein, womit denn freilich für den Inhalt gar nichts übrig bliebe, wenn ihm sogar die Geistigkeit, welche doch als sein bedeutendstes Symptom anerkannt wird (938), auch schon von der Form vorweggenommen wäre.

„Idee“ als der genetischen Grundlage des Schönen berührt. Man muss also sagen, dass Siebeck, der mit dem ästhetischen Idealismus eines Vischer, Zeising, Carriere u. A. m. wohl vertraut ist, bei seiner Hinüberleitung des Herbart'schen Formalismus zu demselben auf halbem Wege stehen bleibt; eben deshalb ist er nur als ein konkreter Formalist zu bezeichnen, der sich ebenso bestimmt von seinem Ausgangspunkt, dem abstrakten Formalismus Herbart's und Zimmermann's, wie von dem ästhetischen Idealismus unterscheidet. Thatsächlich steht er jedoch dem letzteren in seinen Ergebnissen sehr viel näher als dem ersteren, und die Fehler, welche ihn an der Zurücklegung des ganzen Weges hindern, sind für jeden Unbefangenen allzu durchsichtig, als dass seine Stellungnahme in ihrer Halbheit sich geschichtlich auch nur einige Zeit behaupten könnte.

Der historische Werth der Siebeck'schen Arbeit aber ist darin zu sehen, dass er allen Herbartianern zeigt, nach welcher Richtung hin die wahren Konsequenzen der Herbart'schen Psychologie und Methode auf dem Gebiete der Aesthetik führen, und dass der abstrakte ästhetische Formalismus Herbart's, der jede Apperception (eines Inhalts) bei der ästhetischen Perception (einer Form) leugnete, den Thatsachen nicht gerecht wird. In diesem Sinne ist die Schrift Siebeck's über „Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst“ (1875) allen Herbartianern im engeren wie im weiteren Sinne des Worts bestens zu empfehlen. Da dieselbe auf ihren 215 Seiten vorwiegend principielle Fragen aus den Grundlagen der Aesthetik erörtert, so findet sie eine schätzbare Ergänzung in geistverwandtem Sinne an den Monographien über ästhetische Specialprobleme, welche Lazarus seinem „Leben der Seele“ eingeflochten hat, und welche ohne Zweifel auch auf Siebeck schon anregend gewirkt haben. Für Leser, die ausserhalb des Kreises der Herbart'schen Schule stehen, dürfte der positive Ertrag der Siebeck'schen Schrift unerheblich sein, und ihr wesentlicher Werth sich in dem negativen Resultat der Selbstaufhebung des ästhetischen Formalismus erschöpfen.

Siebeck beschränkt sich in der Hauptsache auf die Untersuchung „des Wesens der ästhetischen Anschauung“, wie schon der Titel seiner Schrift besagt. Er versteht aber unter derjenigen Anschauung, welche als ästhetische in Betracht kommt, nicht etwa die empirische Anschauung (S. 98), sondern eine jenseits und oberhalb aller Empfindung und Wahrnehmung gelegene Seelenthätigkeit. Während Schasler die zwischen Empfindung und Wahrnehmung in der Mitte liegende empirische Sinnesanschauung unmittelbar für die ästhetische Anschauung nimmt, und der ersteren zuschreibt, was in Wahrheit nur der letzteren zukommt, reisst Siebeck die „ästhetische Anschauung“ von demjenigen los, was man gewöhnlich unter Anschauung versteht, um die Funktion der ästhetischen Auffassung des ästhetischen Sinnenscheins, die schon weit über die „Anschauung“ hinausgeht, doch noch unter den Begriff der Anschauung subsumiren zu können. Siebeck definirt „Anschauung“ im Allgemeinen als die Wahrnehmung zuzüglich derjenigen nicht wahrnehmbaren Beziehungen, in welchen sowohl die Theile des Objekts

unter einander als auch das Ganze als zu andern Ganzen stehend aufgefasst werden, und lässt diese Anschauung durch das Vergleichen verschiedener Wahrnehmungen desselben Objekts zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Verhältnissen zu Stande kommen (S. 20—21). Diess wird man aber eher „Vorstellung" als „Anschauung" nennen müssen, da das Vergleichen der Erinnerungsbilder verschiedener Wahrnehmungen ebensowenig mehr eine anschauliche intellektuelle Thätigkeit ist, wie das Resultat, die Summe der dem Objekt zugeschriebenen Beziehungen, ein anschauliches Ergebniss genannt werden kann.

Die Gesammtvorstellung entfernt sich um so mehr von der Anschauung und nähert sich um so mehr dem Begriff, je zahlreicher die verglichenen Wahrnehmungsbilder, und je mannichfacher und verwickelter die herausgehobenen Beziehungen sind; diess giebt Siebeck für solche „Anschauungen" ausdrücklich zu, die nicht auf einen einzelnen Gegenstand sondern auf eine Vielheit solcher gehen (22). Was Siebeck „Anschauung" nennt, ist eine bald konkretere, bald abstraktere Vorstellung (23), die nicht bloss „Anschauungskomplex" d. h. Komplex elementarer Anschauungen (100), sondern noch weit mehr Beziehungskomplex, oder Komplex aus elementaren Anschauungen, Vorstellungen und Reflexionsbegriffen ist. Derselbe Gegenstand lässt ganz verschiedene „Anschauungen" zu, je nachdem die leitende Vorstellung, nach welcher die Vergleichung der Wahrnehmungsbilder und die Zusammenordnung der Beziehungen stattfindet, eine andre ist, und die Verschiedenheit dieser leitenden Vorstellung hängt wieder von der Verschiedenheit des Interesses ab (24—26). „Man nennt das: etwas von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachten" (35); was man aber so gewinnt, sind nicht sowohl verschiedene Anschauungen als verschiedene Ansichten oder Auffassungen der Sache, da „Ansicht" oder „Meinung" den begrifflichen Charakter der aus bestimmtem Gesichtspunkt gewonnenen Auffassung einschliesst, „Anschauung" aber denselben ausschliesst. So definirt denn auch Siebeck selbst die „Auffassung" als die leitende Vorstellung, welche die Richtung bedeutet, in der der vorgefundene Stoff zu verarbeiten und die Formverhältnisse gesetzmässig zu ordnen und zu beherrschen sind (107, 115); man kann aber ebensogut das Wort „Auffassung" auf das konkrete Ergebniss dieses Processes als auf dessen leitende Vorstellung anwenden. Als das Organ der Fortbildung der gegebenen Vorstellungen zu „Anschauungen" bezeichnet Siebeck die Phantasie (98—99), und sondert von dieser wieder die künstlerische Phantasie aus als diejenige, welche ästhetische Anschauungskomplexe schafft (100). —

Je weiter der Siebeck'sche Begriff der „Anschauung" sich von der Sphäre der unmittelbaren sinnlichen Anschaulichkeit entfernt hat, desto dringender wird nun die Frage, wodurch sich die ästhetische „Anschauung", oder richtiger die ästhetische Auffassung, von andern Arten der Auffassung unterscheidet. Sehen wir zunächst, ob der Begriff der „Form" bei Siebeck diese Unterscheidung zu liefern vermag.

Unter „Stoff" versteht derselbe das objektive Korrelat der subjektiven Empfindungs- und Wahrnehmungsfunktion, oder die Summe

der an einem Objekt oder einer Gruppe von Objekten gegebenen Empfindungen und Wahrnehmungen im objektiven Sinne des Worts; unter „Form“ dagegen das objektive Korrelat der „Anschauung“ oder komplexen Vorstellung, oder Auffassung unter bestimmtem Gesichtspunkt, d. h. die bestimmte Art und Weise der Ordnung des Stoffes und eine bestimmte Verknüpfung der ihm anhaftenden inneren und äusseren Beziehungen nach Maassgabe einer leitenden Vorstellung (3—4) oder auch eines leitenden Begriffs (25). „Form“ besagt also etwas ganz andres als „Gestalt“; der Gestalt soll die Wegnahme oder Hinzufügung von Theilen gleichgültig sein, die Form soll dadurch zerstört werden (91). Die Form beruht auf einer bestimmten Ordnung der Theile, d. h. auf einem „gegenseitigen Bestimmtsein sowohl der qualitativen als der quantitativen Merkmale“, das nicht bloss im Sinne räumlicher Anordnung zu verstehen ist (91 Anm.); die räumlichen Gestaltungen dagegen gehören ebenso gut wie die Farben und Schattirungen zum blossen Stoff der Empfindung und Wahrnehmung (125 Anm.). Es ist klar, dass bei diesen Bezeichnungen dasjenige, was man „konkrete sinnliche Erscheinungsform“ oder „ästhetischen Schein“ zu nennen pflegt, noch unter den „Stoff“ fällt, während die Form wesentlich schon auf die Seite dessen fällt, was man sonst idealen Gehalt zu nennen pflegt. Siebeck selbst definirt den Inhalt als „die Bezogenheit der Vielheit der Merkmale als des gegebenen Stoffes der Anschauung auf einen derartigen Begriff“ (25), und erklärt, dass es die „Auffassung“ (d. h. die leitende Vorstellung für die bestimmte Art und Weise der Zusammenordnung und einheitlichen Verknüpfung) ist, welche dem Stoff den Inhalt giebt (125). Die Form als Gesammtträger des Inhalts soll noch von sich als der Summe ihrer einzelnen Elemente unterschieden werden (126), oder die Form als inhaltliche, d. h. als charaktermässige, ausdrucksvolle, soll sich neben der Form, von der dieses Inhaltliche getragen wird, konstatiren lassen (127); in Wahrheit ist aber nach Siebeck'scher Terminologie die Summe der Elemente und die räumliche Gruppirung der Gestalten, welche die Form tragen, erst der Stoff, und sollte es deshalb vielmehr heissen: die Form muss von dem Stoff unterschieden und neben demselben konstatirt werden.

Nach der gegebenen Definition von Inhalt, welche ihn mit der leitenden Vorstellung der Form oder deren „geistiger Einheit“ identificirt, ist es begreiflich, dass Siebeck sagen muss, der Inhalt liege nur scheinbar hinter, in Wahrheit in der Form (126), oder das innere Princip, aus dem die Formen hervorquellen, liege nicht hinter, sondern in der Erscheinung (74), oder es sei Illusion, dass neben der Form noch ein seelisches Princip existire, welches die Form hervorgebracht habe, während in Wahrheit die Form sich die Stimmung selbst gegeben habe (141). Denn was nicht „Inhalt“ an der Siebeck'schen „Form“ ist, das ist eben schon „Stoff“; wo die Form ihren legitimen Platz dem Stoffe hat einräumen müssen, und selbst zum Ersatz die Stelle des Inhalts usurpirt, da bleibt freilich kein Platz für einen hinter der Form liegenden und aus ihr hervorscheinenden Inhalt übrig. In demselben Augenblick aber, wo man Inhalt und Form

nicht mehr identificirt, sondern als leitende Vorstellung der Stoffordnung und als Ergebniss dieses Processes unterscheidet, tritt auch sofort die Behauptung wieder in ihr Recht, dass der Inhalt als genetisches Princip oder „Ferment" (115) die Form hervorgebracht habe, und insofern als ihr Prius hinter der Form stehe.

Es liegt auf der Hand, dass der Siebeck'sche Begriff der „Form" uns der Lösung des ästhetischen Problems ebenso wenig näher zu bringen im Stande ist, als derjenige der „Anschauung"; denn beide sich gegenseitig deckenden Begriffe entfernen sich gleichmässig von dem Boden der sinnlichen Scheinhaftigkeit nach der Seite abstrakt intellektueller Thätigkeiten und Reflexionsresultate. Nach dem bisher Besprochenen würde man Siebeck's Standpunkt nicht einmal unter konkreten Formalismus subsumiren können, weil sein Begriff der Form wesentlich als ein Rest des abstrakten Formalismus, von dem er herkommt, bei ihm stehen geblieben ist. Das Recht, ihn einen konkreten Formalisten zu nennen, können wir erst aus der Art und Weise schöpfen, wie er die ästhetische Anschauung von der Anschauung, oder, was dasselbe sagen will, die ästhetische Form von der Form im Allgemeinen zu unterscheiden sucht. —

Durch Vischer lässt Siebeck sich zunächst zu der Behauptung verleiten, dass die ästhetische Auffassung sich an die Aussenseite des Dinges halte (125), also nicht auf das Ding gehe, wie es (empirisch) ist, sondern wie es aussieht (128), oder mit andern Worten, dass bei der ästhetischen Auffassung die Qualität des Stoffes nur als Oberfläche eine wesentliche Beziehung zu der Form habe (7). Das ist ganz unhaltbar und verliert allen Sinn, nachdem der „Stoff" als die Summe der Empfindungen und Wahrnehmungen, d. h. als eine Summe subjektiver Perceptionen, nicht als eine Summe von objektiven dinglichen Eigenschaften, definirt ist; denn von einer Aussenseite oder Oberfläche kann wohl bei materiellen Dingen, aber nicht bei Empfindungen und Wahrnehmungen die Rede sein. Man erkennt hierin das Bestreben, die ästhetische Scheinhaftigkeit, von welcher hätte ausgegangen werden sollen, nachträglich durch eine Hinterthür wieder einzuschmuggeln, nachdem sie in den Begriffen der „Anschauung" und der „Form" preisgegeben ist; aber der Weg hierzu ist ganz verfehlt, da wir von den Dingen überhaupt nichts weiter wissen, als wie sie aussehen (resp. sich anhören, anfühlen u. s. w.). So lange man unter „Stoff" die objektiv-reale Materie der Dinge an sich versteht, ist es ganz richtig zu sagen, dass die innere Beschaffenheit des Stoffes für die ästhetische Auffassung nicht in Betracht kommt (6); aber wenn der Stoff als die Summe von Empfindungen und Wahrnehmungen (Farben, Schattirungen, Gestalten, Klängen, Lauten u. s. w.) definirt ist, so ist er der gegebene konkrete Sinnenschein oder sinnliche Erscheinung selbst, so ist nichts mehr an ihm, was für die ästhetische Auffassung nicht in Betracht käme, so ist der Stoff nicht mehr gleichgültiger Träger der Form, wie Siebeck meint (7), sondern wesentliche und unentbehrliche Grundlage derselben, wo nicht gar die Form selbst.

Wenn es nicht der Empfindungs- und Wahrnehmungsstoff sein kann, von dem die Unterscheidung der ästhetischen Form von der

Form im Allgemeinen ausgeht, so muss es wohl der Inhalt, d. h. die leitende Vorstellung der Formbildung sein, und da diese wieder von dem Interesse abhängt, so muss in letzter Instanz das Interesse oder die Art des Gefallens für die ästhetische Auffassung oder ästhetische Form entscheidend sein. Wenn die gemalte Landschaft dasselbe ist wie die natürliche, nur mit Ausziehung der natürlichen und Anziehung der ästhetischen Form (17), so handelt es sich darum, die Art von Interesse oder Gefallen festzustellen, welche einen solchen Wechsel der Gesichtspunkte veranlasst hat. Negativ lässt sich wohl sagen, dass das ästhetische Interesse an der Erscheinung nicht ein solches der sinnlichen Annehmlichkeit, Sittlichkeit, Nützlichkeit oder Zweckmässigkeit ist (4—7, 26); aber damit ist noch keine positive Bestimmung gewonnen, worauf das ästhetische Interesse und Gefallen gerichtet ist. Das Problem ist aber wenigstens nun präcis gestellt; es lautet: welcher Art ist die Apperception, welche zu der Perception des Empfindungs- und Wahrnehmungsstoffes hinzukommen muss, um eine ästhetische Auffassung zu Stande kommen zu lassen, oder welcher Art ist die leitende Vorstellung, nach deren Gesichtspunkt dieser Stoff geordnet und appercipirt werden muss, um ästhetisches Gefallen (oder Missfallen) zu erregen? (129).

Soviel ist gewiss, dass die ästhetische Auffassung den sinnlichen Empfindungs- und Wahrnehmungsstoff nicht entbehren kann, dass sie von ihm als „dem sinnlichen Vehikel der Form" (7) ausgehen muss, mit andern Worten, dass die ästhetische Anschauung zunächst Anschauung eines S i n n l i c h e n sein muss (27). Nun hat aber das Sinnliche an sich keinen Werth und erhält ihn erst dadurch, dass der Geist sich an ihm bethätigt (90); das Sinnliche als blosse Natur ist dem Geiste ein gegensätzliches Gebiet, auf dem er als Fremdling steht, auf dem ihm jeder Schritt von vornherein streitig gemacht wird, aus dem ihm kein verwandter Laut entgegendringt (94—95), das ihm nur Hemmung und Widerstand bereitet und von seiner Thätigkeit erst bezwungen sein will (95). Das Verharren im Sinnlichen würde also weder eine objektive ästhetische Werthschätzung des Gegenstandes, noch auch ein subjektives Gefallen an demselben aufkommen lassen, weil ja das unmittelbare Innewerden der Hemmung der psychischen Lebensthätigkeit Unlust, und nur dasjenige ihrer Förderung Lust ist (94). Nun drängt sich aber dem Menschen unausbleiblich die Vorstellung eines Verhältnisses auf, weil es ihm unabweislich und von den Erscheinungen, zu denen er in seinem leiblich sinnlichen Dasein selbst gehört, in solcher Weise dargeboten wird; es ist diess das Zusammen von Geistigem und Sinnlichem oder das Verhältniss des Sinnlichen zum Geistigen als dessen Ausdrucksmittel (58). Die leitende Vorstellung, welche aus dem „Stoff" die „Form" macht, ist also „eine bestimmte Anschauung von dem Wesentlichen, Eigenthümlichen, Charakteristischen des geistigen Ausdrucks im Stoffe, die nun überall als a p p e r c i p i r e n d e Kraft auftritt, wo eine der wesentlichen Eigenthümlichkeiten des im Stoffe erscheinenden Geistigen in den gegebenen Erscheinungen auftaucht" (62). Werth hat für den Geist unmittelbar genommen nur das Geistige; das Sinnliche aber nimmt mittelbar in

dem Maasse an der Werthschätzung des Geistigen Theil, als es in dessen Dienst tritt und sich die Einwirkung des Geistes gefallen lässt, oder das Gepräge geistiger Wirksamkeit annimmt (90), wodurch es dann wiederum den es auffassenden Geist veranlasst, die Summe der an ihm hervortretenden Züge als charaktermässigen Ausdruck eines in der „Form" (oder genauer dem „Stoff") sich manifestirenden Innern zu deuten (101). Indem der Geist überall seines Gleichen sucht (117), fühlt er sich wohlthuend angesprochen, wo er denselben, wenn auch nur mittelbar aus seinen Wirkungen im Stoffe, erkennt und vorfindet; er begleitet einen so das Gepräge des Geistes tragenden Stoff nicht nur mit der Vorstellung eines (dem geistlosen Stoffe mangelnden) objektiven Werthes (92), sondern er findet auch subjektives Gefallen an einem solchen Objekt, weil die ungehemmte Bethätigung seiner Kräfte in dem sich von selbst geistig ordnenden Stoffe ihm ein Lustgefühl erweckt (95—96).

Hiermit ist nun nach Seiten des Inhalts ganz richtig bestimmt, was die ästhetische Auffassung von jeder andern unterscheidet, nämlich die leitende Vorstellung des Verhältnisses von Sinnlichem und Geistigem, äusserem Ausdrucksmittel und auszudrückendem Innern, Empfindungs- und Wahrnehmungsstoff und (idealem) Inhalt. In der ästhetischen Auffassung ist das rein äusserliche (d. h. bloss sinnliche) Erscheinen zum Scheinen eines Innern geworden (116—117), indem die gegebene Erscheinung der Oberfläche (?) durch die Apperception der Vorstellung eines sich in der Erscheinung manifestirenden geistigen Lebensprincips vertieft ist (116). Der so vertiefte Empfindungs- und Wahrnehmungsstoff, oder der Stoff plus Inhalt ist es eigentlich erst, was bei Siebeck die „ästhetische Form" heisst. Nur insofern die „Form" den Inhalt schon einschliesst, nicht mehr sofern sie als äusserlich gestalteter Empfindungs- und Wahrnehmungsstoff ihr gegenüber steht, schliesst sie auch das Gesetz oder Princip ihres Seins und Werdens ein, welches ihre einzelnen Züge bestimmt und die Formen auseinander hervorwachsen lässt (74), nur insofern ist sie gesetzmässige, nach eigenem Gesetz gebildete, autonome Form zu nennen (91—92), und trägt sie ihre intuitive Erklärung in sich (75). Der auffassende Geist kann aber nicht willkürlich diesen oder jenen geistigen Inhalt in den gegebenen „Stoff" hineinlegen; im Gegentheil liegt das ästhetische Gefallen grade darin, dass er sich dem Sinnlichen, dem Nebeneinander und Nacheinander der gegebenen Eindrücke nur willenlos hinzugeben, die Vorstellungen von selbst nach ihrer inneren Zusammengehörigkeit sich ordnen zu lassen, und gleichsam zu allem nur Ja zu sagen hat (95—96). Sofern er nicht producirt, sondern sich zum Schönen nur receptiv verhält, ist es nicht seine Aufgabe, den Stoff zu idealisiren, d. h. das Gepräge des geistigen Inhalts im Stoff zu verstärken (102 bis 105), sondern nur die ihm bereits von andrer Seite aufgeprägte Idealität auf sich wirken zu lassen und sie als solche wiederzuerkennen.

Hiermit ist aber auch die Konkretheit der Form von Siebeck anerkannt und seine Unterordnung unter den konkreten Formalismus gerechtfertigt; ja sogar es könnte nach den letzten Anführungen so scheinen, als gehörte Siebeck gar nicht mehr zum Formalismus, sondern

trotz seiner anthropologischen Erklärung des ästhetischen Gefallens schon ganz zum Idealismus, wenn nicht wesentliche Einschränkungen hinzuträten, durch welche er selbst eine solche Beurtheilung abzuwehren bemüht ist. —

„Unter den verschiedenen möglichen Weisen dieser Bethätigung, durch welche ein Sinnliches das Gepräge geistiger Wirksamkeit erhält, befindet sich die erscheinende Persönlichkeit“ (90); sie ist „dasjenige, worin jene Verhältnissvorstellung [von Geistigem und Sinnlichem] ihre vollkommenste Darstellung findet“ (62). Daraus folgt, dass die erscheinende Persönlichkeit unter den verschiedenen möglichen Arten des Schönen eine, unter den verschiedenen möglichen Stufen des Schönen die höchste sein muss; aber es folgt ebensosehr daraus, dass neben ihr auch verschiedene andre Arten oder Stufen des Schönen existiren müssen, und dass der Aesthetiker einen logischen Fehler begeht, wenn er diese letzteren ganz ausser Acht lässt, um sich nur mit jener einen zu beschäftigen und diese schliesslich für die einzige und einzig mögliche zu erklären. Diess thut aber Siebeck, wenn er sagt: „Aesthetische Anschauung ist uns da gegeben, wo ein Sinnliches in der allgemeinen Form des Ausdrucks der erscheinenden Persönlichkeit spielt“ (69—70). Indessen ist die sinnliche Erscheinung der geistigen Persönlichkeit nicht darum schön, weil sie Erscheinung einer Persönlichkeit, sondern weil sie Erscheinung eines Geistigen ist, und die Erscheinung eines persönlich Geistigen ist nicht darum schöner als die eines unpersönlich Geistigen, weil das Persönliche an sich dem Unpersönlichen überlegen wäre, sondern nur weil es die Geistigkeit in einer höheren Potenz darstellt, weil es alle diejenigen geistigen Qualitäten, die das sinnlich darstellbare Unpersönliche besitzen kann, auch besitzt, und noch höhere dazu.

Siebeck leitet nun die dem persönlich Geistigen anhaftenden geistigen Eigenschaften, die auch dem Unpersönlichen zukommen, von der geistigen Persönlichkeit ab, ignorirt aber dabei, dass es Eigenschaften sind, die auch dem Unpersönlichen zukommen, und thut dann so, als wäre damit deren ästhetische Bedeutung als eine Wirkung ihrer Abstammung aus der Persönlichkeit, oder als eine Folge ihrer Zugehörigkeit zu derselben erwiesen. Solche Eigenschaften, in deren Aufzählung bei Siebeck jede systematische Ordnung fehlt, sind z. B. Gesetzmässigkeit (71, 91), Einheit in der Mannichfaltigkeit (64, 196), formale Zweckmässigkeit oder Zusammenstimmen der Theile (64, 70—72, 203—206), Leben oder Schein des Lebens (116), Individualität (135), Begrenzung (136), Proportion (137), Beseelung oder Stimmung (139), Harmonie (140), Kontrast einschliesslich der Symmetrie (142) und Idealität (146). Nun sind aber Gesetzmässigkeit, Begrenzung, Einheit in der Mannichfaltigkeit, Proportion, Harmonie und Kontrast ästhetische Merkmale, die schon den mathematisch gefälligen Elementarverhältnissen zukommen, zweckvolles Zusammenstimmen der Theile ein Merkmal, das nicht bloss dem Organismus, sondern schon dem schönen Geräth oder Werkzeug eignet, Leben und Beseelung Merkmale, die allen Pflanzen und Thieren, bei denen man von Persönlichkeit noch nicht sprechen darf, gemein sind; Individualität ist mindestens den

noch nicht Person zu nennenden höheren Thieren, und Idealität auch den generell abstrakten Idealen beizulegen, denen zur vollen Persönlichkeit wieder die Individualität fehlt. Wenn man unter „Charakter" die Natur des Dinges versteht, durch welche es in seinem Dasein und Wirken bestimmt wird (76—77), so hat dieser Begriff ebenfalls mit Persönlichkeit noch gar nichts zu thun, und es ist ganz absonderlich, das Wort Persönlichkeit gewaltsam auf die „Natur" eines Kreises oder eines Baumes auszudehnen, wie Siebeck thut (77). In gleicher Weise zeigt sich die Gewaltsamkeit, wenn Siebeck sagt, dass durch den Ausdruck einer seelenvollen Stimmung eine Landschaft zur Persönlichkeit werde (102).

Allerdings sucht der Mensch niedere Stufen des Schönen dadurch ästhetisch zu heben, dass er höhere Stufen in sie leihend hineinträgt; so belebt er das Leblose, beseelt das Seelenlose, individualisirt das Individualitätslose, und so verpersönlicht er endlich auch das Unpersönliche. Aber darum, weil in eine niedere Stufe des Schönen der Inhalt einer höheren leihend hineingetragen werden kann, hört doch für den Aesthetiker die Verpflichtung nicht auf, den eigenartigen und selbstständigen ästhetischen Werth der niederen Stufe unter Absehung von jedem Leihen zu untersuchen und zu erklären. Siebeck deutet dabei jedes Leihen von Lebendigkeit, Beseelung oder Stimmung sofort immer als ein Leihen von Persönlichkeit (z. B. 78), wovon es doch noch weit entfernt ist; denn die stimmungsvolle beseelte Lebendigkeit und Individualität kann sogar gegeben sein und ihr doch erst die Persönlichkeit geliehen werden (wie in der Thierfabel).

Mit Recht bekämpft Siebeck die Behauptung des abstrakten Formalismus, wonach ein Kunstwerk seine ästhetische Wirkung nur der Zusammenstellung von ästhetischen Elementarformen zu verdanken hätte und betont dem gegenüber, dass das Ganze auch hier (in der künstlerischen Idee) früher war als seine Theile (203), und dass für die ästhetischen Elementarformen keine andre psychologische Grundbedingung und ursächliche Geistesfunktion besteht als für die Kunstwerke (202). Unrecht hat er nur darin, dass er für die ästhetische Bedeutung dieser Elementarformen und Elementarverhältnisse den Grund in der sinnlichen Erscheinung einer geistigen Persönlichkeit, anstatt einfach in der sinnlichen Erscheinung eines (hier noch unpersönlichen) Geistigen sucht. — Um die Gewaltsamkeit im Missbrauch des Ausdrucks nicht zu krass zu machen, vertauscht Siebeck häufig „Persönlichkeit" mit „Analogon der Persönlichkeit" (125, 130); damit wird begrifflich an der Sache nichts geändert, nur die Bestimmtheit der Alternative, ob Persönlichkeit oder nicht, verwischt. — Wenn nur dasjenige schön ist, was das Leihen der Persönlichkeit erleichtert, so muss dasjenige, was es erschwert, hässlich sein (161—162). Nun kann aber einerseits etwas vollendet schön auf einer niederen Konkretionsstufe sein, obwohl man schlechterdings närrisch sein müsste, um ihm mit Gewalt eine Persönlichkeit zu leihen (z. B. ein vollendet schönes Bauwerk); andrerseits ist das inhaltlich Hässliche in höchster Steigerung erst in erscheinenden geistigen Persönlichkeiten zu finden, die jeden sofort zwingen, sie als solche zu percipiren. Die Unrichtig-

keit der Konsequenz deutet schon auf Unrichtigkeit der Voraussetzung hin, von der sie abgeleitet worden ist.

Wo man dem Objekt etwas leiht, was ihm als solchen nicht zukommt, da befindet man sich ohne Zweifel in einer ästhetischen Illusion. Nun kann man aber doch selbst von Siebeck's Standpunkt nicht sagen, dass alle ästhetische Apperception auf Illusion beruhe; denn der Geist hat doch nur da nöthig, sich lebendige Individuen durch Illusion zu schaffen, wo er sie nicht vorfindet (117). Wenn Siebeck behauptet, dass wir auch in dem Falle „leihen", wenn dasjenige, was wir zu leihen im Begriff sind, uns im Objekt entgegenkommt (78), so liegt darin offenbar eine Verwechselung von „leihen" und „im Begriff sein, zu leihen"; aber selbst wenn diese Behauptung richtig wäre, so würde doch immer für alle solche Fälle die „Illusion" ausgeschlossen sein, die nur in dem unberechtigten Leihen oder unwahren Hineintragen zu finden ist. Ebenso fällt die Illusion fort für diejenigen Fälle ästhetischen Geniessens, bei welchen man sich auf das gegebene Verhältniss auf niederer Stufe beschränkt und auf Hineintragung verzichtet, und ebenso für denjenigen Theil des ästhetischen Geniessens, welcher aus dem gegebenen Schönen niederer Stufe und nicht aus dem hineingetragenen Inhalt höherer Stufe entspringt.

Weiter ist zu bemerken, dass für den Fall der inneren Lebendigkeit, Beseeltheit und Geistigkeit der gesammten, auch der unorganischen Natur, das „Entgegenkommen" in abgestuften Graden auf die ganze Natur ausgedehnt wäre (79), und damit fiele auch hier das Unwahre, Illusorische des Herauslesens einer Lebendigkeit, Beseeltheit und Geistigkeit hinweg. Die Illusion würde in diesem Falle erst dann eintreten, wenn in ein Gebilde ohne Individualität (z. B. eine Wolke oder einen Felsen) Individualität hineingetragen würde, oder wenn ein der Wirklichkeit nicht entsprechender Grad von Beseelung und Gefühlsfähigkeit geliehen würde, oder wenn dem Unpersönlichen Persönlichkeit geliehen würde. Indem für Siebeck der letztere Fall überall gegeben scheint, wo auch nur Lebendigkeit, Beseelung oder Stimmung geliehen wird, erweitert sich ihm das Gebiet der ästhetischen Illusion in's Maasslose, so dass man sich kaum noch darüber wundern kann, dass er praktisch alle ästhetische Anschauung für Illusion hält (96) und hierin den wesentlichen Unterschied seines Standpunkts vom ästhetischen Idealismus findet (208). Theoretisch genommen wäre letzteres aber auch dann unhaltbar, wenn Siebeck's Einschränkung des Schönen auf die erscheinende Persönlichkeit richtig wäre, da das ganze Gebiet der menschlichen Schönheit in Natur und Kunst (z. B. die ganze poetische Schönheit) dem Vorwurf der Illusion so wie so enthoben bliebe.

Indem Siebeck die Apperception des gegebenen Empfindungs- und Wahrnehmungsstoffes unter die Vorstellung des Verhältnisses von Sinnlichem und Geistigen ganz allgemein für eine Illusion (96), und den hineingelegten geistigen Inhalt für illusorisch erklärt, macht er es sich selbstverständlich unmöglich, diesen idealen Inhalt oder die Idee im Schönen für etwas andres als eine bloss subjektive Vorstellung gelten zu lassen. „Die Idee ist in psychologischer Hinsicht ein Ver-

such, eine solche Vorstellung von dem Wesen von etwas zu gewinnen, bei welcher nicht nur eine Zusammenfassung der den einzelnen Individuen allgemeinen und gemeinsamen Merkmale stattfindet, sondern in dem Vorgestellten zugleich der Grund der ganzen Summe konkreter Erscheinungen, welche darunter fallen, mit allen Eigenthümlichkeiten begriffen wird, so dass auch die nicht gemeinsamen Merkmale, sowie ferner der allseitige Zusammenhang alles dieses mit andern Gebieten des Seienden eingeschlossen ist" (119). Die Idee lässt sich nicht in einem einzelnen Allgemeinbegriffe ausdrücken, sogar durch einen Organismus oder System von einander bedingenden Begriffen und Beziehungen lässt sie sich nur annähernd bestimmen (122); sie bleibt in noch höherem Grade als der Begriff eine nur annähernd zu lösende Aufgabe, d. h. ein anzustrebendes Ideal (118, 119), das immer etwas Unfassbares, einen nicht aufgehenden Rest zurücklässt und mehr ein nur Geahntes und Gefühltes ist (123).

Nun ist es aber doch diesem Ahnen der Idee wesentlich, dass es den gefühlten und vorausgesetzten Grund der Mannichfaltigkeit der Erscheinungen nicht für eine blosse Einbildung ansieht, sondern vielmehr für das wirklich seiende innere Princip, aus dem die Formen hervorquellen, für das begründende individuelle Gesetz, das alle einzelnen Züge organisch von innen heraus bestimmt (74, 122), für den innersten Quellpunkt der sowohl die Ausgestaltung des geistigen Innern als auch die Individualität der leiblichen Erscheinung normirt (122), für die eigentliche Natur des Dinges (76—77), kurz für den wahrhaften Realgrund seines phänomenalen Daseins und seiner geistigleiblichen Individualität. Soll diese Idee gleichwohl eine blosse psychologische Illusion sein, trotzdem sie sich während des Aktes der ästhetischen Auffassung für nicht illusorisch, sondern für wahr halten muss, so ist nicht nur die ästhetische Auffassung, und mit ihr das Schöne überhaupt, zu einer Prellerei herabgewürdigt, vor welcher der Verständige sich in Zukunft hüten wird, sondern es ist auch aller theoretischen Natur- und Geschichtsbetrachtung der Boden entzogen. Denn entweder ist, wie Siebeck behauptet, der Glaube an die Idee als Realgrund der Erscheinung im Akt der ästhetischen Anschauung eine Illusion, dann ist auch alle theoretische Bemühung um die Erkenntniss solcher einheitlicher Realgründe als illusorisch gerichtet und die ideenlose nackte Fakticität, an der dem Geiste schlechterdings nichts mehr zu verstehen übrig bleibt, auf den Thron gesetzt; oder aber die einheitlichen Realgründe der individuellen Erscheinungen existiren wirklich als die ihnen immanenten idealen Principien, dann kann auch das gefühlsmässige Ahnen dieser Formbildungsgesetze aus den von ihnen durchleuchteten Formen nicht mehr principiell als eine blosse psychologische Illusion beurtheilt werden, sondern muss, unbeschadet etwaiger illusorischer Zusätze, in der Hauptsache auf Wahrheit beruhen. Sobald Siebeck diess einräumen würde — und es ist nicht abzusehen, wie er sich von seinen Voraussetzungen aus diesem Zugeständniss entziehen wollte — würde er aber auch voll und ganz auf den Boden des ästhetischen Idealismus hinübertreten, und damit wäre

dann der ganze Weg vom abstrakten Formalismus Herbart's zum konkreten Idealismus durchmessen und zurückgelegt.

In demjenigen, was Siebeck zu der Lehre von den Modifikationen des Schönen beibringt, vermag ich keinen Fortschritt über das von den Vorgängern Geleistete zu erkennen; die ihm eigenthümlichen Ansichten über das Komische und über die Eintheilung der Künste muss ich für ebenso verfehlt halten wie seine oben erwähnte Definition des Hässlichen.

IV. Der ästhetische Eklekticismus.

Fechner.

Ein Aesthetiker vom Jahre 1876, wie Fechner in seiner „Vorschule der Aesthetik" auftritt, hatte die Geschichte der Aesthetik von Lotze und Schasler vor sich, ebenso aber auch die in diesen Werken nicht berücksichtigten Systeme der Aesthetik von Zimmermann, Köstlin und Kirchmann; über die Unbrauchbarkeit des Zimmermann'schen Standpunkts konnte ihn die Polemik Vischer's zur Genüge aufklären, wenn anders diess noch nöthig war, aber zur Beurtheilung des gegenseitigen Verhältnisses zwischen den letzten Vertretern des Idealismus (Vischer, Carriere), der Gefühlsästhetik (Kirchmann) und des Dualismus von Form und Inhalt (Köstlin) fehlte noch jeder Wegweiser. In dieser Lage war das Beschreiten zweier Wege möglich: das Aufsuchen einer höheren Synthese zu Ueberwindung der vorgefundenen Einseitigkeiten, oder der Verzicht auf ein einheitliches Princip und das Begnügen mit einem zusammenhangslosen Eklekticismus. Zum Beschreiten des ersten Weges gehörte gleichviel kritische Penetration wie spekulative Kraft, und der frische Muth, beide zu gebrauchen; so lange aber diese Vereinigung von Eigenschaften fehlte, blieb schlechterdings nur der zweite Weg, der mosaikartige Aufbau eines zusammenhangslosen Ganzen, übrig.

Fechner zeigt in seinen früheren Schriften entschieden eine mystische Ader, aber dieselbe steht unvermittelt neben seiner kritischen Exaktheit, wagt sich selten und scheu hervor, und wirkt, wo sie es doch thut, in der Regel mehr verblüffend als aufklärend auf die Leser. Der Grund liegt offenbar darin, dass er, in einer künstlichen Opposition gegen die spekulative Philosophie aufgewachsen, es verschmäht hat, seine mystische Anlage in die Schule des systematischen spekulativen Denkens zu nehmen und auf diesem Wege mit der exakten Forschung und deren experimentalen und induktiven Gange in organische Verbindung zu setzen. So behandelt er denn auch die spekulative Aesthetik entschieden mit einem ungünstigen Vorurtheil und ist überzeugt, dass aus derselben doch zu wenig Positives zu holen sei, um sich die ernste Mühe einer eindringenden immanenten Kritik zu geben. Die älteren Idealisten scheint er sogar nur aus zweiter Hand zu kennen, und ihr unmittelbares Studium nicht lohnend genug gefunden

zu haben, was grade kein günstiges Zeugniss für den Werth der Darstellungen seiner Gewährsmänner abgeben würde. Es fehlt ihm ersichtlich der Glaube an eine Entwickelung in der Geschichte der Aesthetik; er meint, von vorn anfangen zu müssen, und verkennt dabei gänzlich, dass er auf Schritt und Tritt sich von dem Tische seiner Vorgänger, zumal der idealistischen, nährt, ähnlich wie diese verkannt hatten, dass sie mit dem dialektischen Fortschritt ihrer reinen Gedanken auf Schritt und Tritt sich von den Inspirationen ihrer unmittelbaren ästhetischen Anschauung und Empfindung nährten. Er will der bisherigen „Aesthetik von oben“ die seinige als eine „Aesthetik von unten“ entgegensetzen, übersieht aber dabei, dass er seine Gesichtspunkte der Verknüpfung ebensosehr aus den Höhen der spekulativen Aesthetik entlehnt, wie diese ihren Gedankenstoff und die Entscheidung der Probleme „von unten“, d. h. aus den an sich selbst gemachten psychologischen Erfahrungen, hernahmen.

Irreleitend hat dabei noch für ihn mitgewirkt, dass er das Verhältniss der „Aesthetik von oben“ zu der „Aesthetik von unten“ mit dem Verhältniss der Naturphilosophie zur Physik parallelisirte, und daraus die falsche Folgerung zog, dass die letztere durch jedes Licht irre geführt werde, durch welches die erstere sie zu leiten versuche (Vorschule der Aesthetik, Bd. I, S. 4—5). Nun hat es aber die Physik nur mit den Dingen, die ausserhalb und jenseits des Bewusstseins liegen, die Aesthetik nur mit den Anschauungen und Empfindungen die innerhalb des Bewusstseins liegen, zu thun; nicht einmal mit der Psychophysik, welche das quantitative Verhältniss äusserer materieller Veränderungen zu inneren Empfindungsänderungen untersucht, kann die Aesthetik verglichen werden, da sie nur das auf psychologischem Gebiet verbleibende Verhältniss der bewussten Anschauungen oder sinnlichen Empfindungskombinationen zum ästhetischen Gefühl untersucht. Die Aesthetik steht also ganz und gar auf der der Physik entgegengesetzten Seite der Welt und ist ohne Rest eine philosophische Disciplin, wie die Naturphilosophie es auch ist. Damit ist die psychologische Erfahrung nicht ausgeschlossen, sondern als unentbehrliche Grundlage mit eingeschlossen; aber die Aesthetik als solche fängt erst da an, wo über diese Grundlage der blossen Erfahrung hinaus und zur Erklärung derselben fortgeschritten wird, wie auch Fechner es will. Das Hinausgehen über die Erfahrung ist aber eben nicht mehr blosse Erfahrung, sondern immer ein Akt des Denkens, welcher nur dann fruchtbar werden kann, wenn er durch eine spekulative Anlage befruchtet, d. h. wenn er philosophisches Denken ist.

Die von Fechner verspotteten „Aesthetiker von oben“ sind ebenfalls den Weg von unten hinaufgewandelt, bevor sie ihre so gefundenen Principien deduktiv vortragen konnten; der ganze Unterschied liegt nur darin, dass ein Denker eine um so weniger breite Erfahrungsgrundlage für seine Induktionen braucht, je spekulativer er veranlagt ist, und dass der Mensch sich um so länger bei dem Sammeln der Erfahrungsgrundlagen aufhällt, je weniger Zutrauen er zu der synthetischen Kraft seines spekulativen Denkens hegt. Ob man mit einer breiteren oder schmaleren Erfahrungsbasis arbeiten, früher oder später

emporsteigen soll, ist somit gar keine Principienfrage, sondern eine Opportunitätsfrage, die für jedes Individuum anders zu entscheiden ist; es giebt schlechterdings nur eine Art von Aesthetik, welche Spekulation und Erfahrung in sich vereinigt, und der vermeintliche Gegensatz einer Aesthetik von oben und einer von unten schrumpft auf ein relatives Mehr oder Weniger in der Verbindung der beiden gleich unentbehrlichen Seiten zusammen.

Richtig bleibt dagegen an Fechner's Ansicht das, dass die relative Bevorzugung des einen Faktors in der idealistischen Aesthetik eine relative Bevorzugung des andern Faktors in experimentalen Beiträgen zur Erfahrungsgrundlage der Aesthetik gestattet und als Gegengewicht herausfordert (I S. IV u. 4), freilich nur in dem von Fechner nicht gebilligten Sinne, dass erst eine spätere Herstellung des Gleichgewichts das bieten kann, was eigentlich von beiden Seiten gleichmässig angestrebt wird. Leider hält nur in diesem Punkte Fechner's Aesthetik nicht, was sie in ihrem Programm verspricht; denn ihr wirklicher Werth liegt doch nur in ihren Reflexionen über ästhetische Streitfragen und in ihren Spekulationen über ästhetische Gesetze und Principien von grösserer oder geringerer Wichtigkeit, während die Ergebnisse ihrer experimentellen Untersuchungen und der umständlichen mathematischen Bearbeitung derselben ästhetisch so gut wie werthlos sind und an die vom kreissenden Berge geborene Maus erinnern. Die sogenannte „experimentelle Aesthetik“ ist selbst noch gar keine Aesthetik, sondern kann höchstens Material für dieselbe herbeischaffen, übrigens ein Material von sehr untergeordnetem Werthe, ohne welches die Aesthetik sehr gut fertig werden kann; auch Fechner selbst, sofern er eigentliche Aesthetik treibt, weiss von diesem durch die experimentellen ästhetischen Untersuchungen herbeigeschafften Material kaum irgend welchen Gebrauch zu machen.

Soweit Fechner wirklich Aesthetiker ist, d. h. in seinen Reflexionen und Spekulationen, fusst er wesentlich auf den gleichen unmittelbaren Erfahrungen des eigenen ästhetischen Bewusstseins, auf denen auch die idealistischen Aesthetiker ihre Systeme errichtet haben; insoweit ist er aber auch hinsichtlich der zu Tage geförderten Ergebnisse wesentlich Eklektiker. Der inhaltliche Nachweis für diese Behauptung wird in dem Nachfolgenden erbracht werden, womit natürlich nicht ausgeschlossen ist, dass das reproducirte fremde Gut in eigenartiger Beleuchtung (wenn auch nicht in derjenigen eines höheren einheitlichen Princips) erscheint und manches schätzbare Eigene (insbesondere auf dem Gebiete der psychologischen Gesetze der ästhetischen Receptivität) hinzugethan ist. In formeller Hinsicht zeigt sich der Eklekticismus darin, dass in Ermangelung des noch nicht gefundenen höchsten einheitlichen Princips eine Vielheit von Principien zu einem unorganischen Aggregat neben einander gestellt werden (I 42, 46), und dass bei ästhetischen Streitfragen niemals die höhere Synthese der entgegengesetzten Ansichten, sondern grundsätzlich immer nur ein in der Mitte zwischendurch schlüpfendes Kompromiss, ein quantitativ nachgebendes sich Vertragen beider ohne feste Grenze des Rechten gesucht wird (II 41, 21, 122).

Fechner zieht den Ausdruck „Princip“ dem Ausdruck „Gesetz“ vor, und motivirt diess folgendermaassen: „Jedes Gesetz ist nämlich ein einheitliches Princip für die Fälle, die es unter sich fasst, Princip aber ein weiterer Begriff als Gesetz, sofern nicht bloss Gesetzliches sondern auch Begriffliches darunter tritt“ (I 45). Hiermit ist der principiell philosophische Charakter des Fechner'schen Aesthetisirens deutlich ausgesprochen; leider wird nur in der Ausführung das Wort „Princip“ von Fechner zum Theil gemissbraucht zur Bezeichnung von empirischen Regeln von sehr untergeordneter Bedeutung. Gesichtspunkte von principieller Wichtigkeit und solche ohne jeden Werth, inhaltliche und formale, objektive und subjektive, ästhetische und psychologische laufen in den 15 oder 16 von Fechner aufgestellten Principien ohne jeden Versuch einer rationellen Gruppirung und Anordnung bunt durcheinander; die eine Hälfte steht nahe zu Anfang des ersten, die zweite Hälfte nahe am Ende des zweiten Bandes, ohne dass sachliche Gründe für diese Zertheilung in zwei getrennte Gruppen oder für die Vertheilung der Principien in dieselben ersichtlich wären. Irgend welche Vollständigkeit in der Aufzählung ist weder beabsichtigt noch erreicht, und selbst solche Grundbedingungen des Schönen, deren fundamentale Bedeutung bereits von den meisten Vorgängern nachdrücklich anerkannt ist, fehlen bei Fechner neben solchen nebensächlicheren, wo man sie suchen zu dürfen erwartet, z. B. die Anschaulichkeit neben der Deutlichkeit und Klarheit. Allerdings bleibt die Anschaulichkeit bei Fechner nicht ganz unberücksichtigt; aber sie wird erstens nicht in die Reihe der Principien des Schönen aufgenommen, und zweitens nicht positiv beim rechten Namen genannt, sondern negativ umschrieben. Schön im weitesten Sinne ist alles, woran sich die Eigenschaft findet, u n m i t t e l b a r, nicht erst durch Ueberlegung oder durch seine Folgen, Gefallen zu erwecken (I 15, 232); die negative Bezeichnung „unmittelbar“ erhält aber ihre konkrete Bedeutung erst durch die nähere Art und Weise der Vermittelung, welche sie ausschliessen will, und da diess hier die Ueberlegung oder Reflexion auf die Folgen ist, so bedeutet „unmittelbar“ hier soviel wie „unreflektirt“, d. h. „intuitiv“.

Alle Aesthetik hat es nach Fechner nur mit receptiver Thätigkeit zu thun (I 54), höchstens noch mit einem willkürlichen Wechsel der Theile, auf welche die receptive Thätigkeit gerichtet ist (II 161—162), wogegen die produktive Thätigkeit ganz von dem Kreise der Betrachtung ausgeschlossen bleibt, weil sie doch nur sekundäre Reproduktion der durch frühere Receptivität gewonnenen Eindrücke ist (I 112—113). Diese Ansicht ist ebenso einseitig, wie die entgegengesetzte Schleiermacher's, wonach die Aesthetik sich nur mit der produktiven Thätigkeit zu beschäftigen hat, und die receptive nur ein schwacher Nachklang der produktiven ist, ein Anklang an dieselbe bei denjenigen Menschen, wo die gemeinsame ästhetische Anlage zur schöpferischen Produktion zu schwach ist.

Ferner fehlt bei Fechner der grundlegende Begriff des ästhetischen Scheins, obwohl er ahnt, dass die ästhetischen Gefühle nur Abklänge der wirklichen sind (II 150); in Folge dieses Mangels vermengt er

die realen Gefühle beim Reisen in einer schönen Gegend mit den idealen ästhetischen Gefühlen beim Anblick der gemalten Landschaft (II 150), und die Forderung der Naturtreue mit derjenigen der ästhetischen Wahrheit des ästhetischen Scheins, und behauptet, dass die Kunst in ihren Mitteln gar nichts vor andern Gebieten voraus, noch Eigenthümliches für sich habe (31). Dadurch kommt er dann zu Behauptungen, wie diejenige ist, dass der Gipfel der bildenden Kunst die mit voller Naturwahrheit bemalte Statue sein würde (II 192 bis 208), wobei übersehen ist, dass diejenige Art des ästhetischen Scheins, mit welcher die Malerei operirt, auf Bedingungen beruht, welche die andre Art des ästhetischen Scheins, auf welcher die Plastik beruht, ausschliessen, und umgekehrt. —

Versuchen wir nun, um eine Uebersicht über die bunte Reihe der Fechner'schen „Principien" zu gewinnen, dieselben einigermaassen zu ordnen, so werden wir dieselben zunächst in zwei Gruppen scheiden müssen, deren erste die Abhängigkeit des Zustandekommens des ästhetischen Empfindungseindrucks von subjektiven psychologischen Vorbedingungen, und deren zweite die Abhängigkeit des zu Stande gekommenen ästhetischen Empfindungseindrucks von der Beschaffenheit der ästhetischen Anschauung behandelt. In der ersten Gruppe handelt es sich also nicht um das ästhetische Objekt als solches, sondern nur um die Bedingungen im Subjekt, welche für das Zustandekommen eines ästhetischen Eindrucks theils unerlässlich, theils begünstigend oder erschwerend sind; diese „Principien" gehören mithin noch gar nicht in die eigentliche Aesthetik, sondern sind Lehnsätze aus der Psychologie als einer Hülfswissenschaft der Aesthetik; denn die eigentliche Aesthetik beginnt erst da, wo unter Voraussetzung eines normalen und normal gestimmten Subjekts im Kreise derjenigen Objekte, von welchen dasselbe ästhetisch afficirbar ist, die Abhängigkeit der Beschaffenheit des verursachten ästhetischen Empfindungseindrucks von der Beschaffenheit der ihn verursachenden ästhetischen Anschauung untersucht wird. Ein Grenzgebiet zwischen beiden Gruppen bilden solche Fälle, wo durch die Beschaffenheit der ästhetischen Anschauungen selbst die Reizempfänglichkeit des auffassenden Subjekts vorübergehend verändert wird. Wir haben nun der Reihe nach diese Gruppen zu betrachten.

1. **Das Princip der Schwelle** (I 49—50). Die durch den äusseren Reiz ausgelöste sinnliche Empfindung muss einen gewissen Grad übersteigen und eine gewisse Dauer überschreiten (II 240), damit ein ästhetisch wohlgefälliger Eindruck in's Bewusstseins fallen kann. Für verschiedene Reizempfänglichkeiten ist die Schwelle verschieden, ebenso für verschiedene Grade der Aufmerksamkeit; diess berechtigt aber nicht, wie Fechner meint, dazu, eine äussere und eine innere Schwelle zu unterscheiden. Die äussere Schwelle wäre nach Fechner's Erklärung lediglich die Schwelle bei normaler Reizempfänglichkeit und Aufmerksamkeit, die innere wäre die Schwelle, wie sie mit den Abweichungen der Reizempfänglichkeit und Aufmerksamkeit vom normalen Zustande variirt (I 49). Da nun der normale Zustand selbst nur aus dem Mittel der Abweichungen zu bestimmen ist, so

wäre die äussere Schwelle nur als das Mittel der inneren Schwellen zu bestimmen, so dass die Bezeichnungen „äussere und innere" hier nur irre führen.

2. **Das Princip der Klarheit** (I 85). Diess ist kein neues Princip, sondern das Princip der Schwelle in seiner Anwendung auf die innere Mannichfaltigkeit der ästhetischen Anschauung. Soll der ästhetische Eindruck von der näheren Beschaffenheit, d. h. von den Verhältnissen der Bestandtheile und inneren Glieder des ästhetischen Objekts (z. B. deren Gleichheit oder Ungleichheit, Einstimmigkeit oder Disharmonie) abhängig sein, so müssen auch diese Verhältnisse des Mannichfaltigen in der einheitlichen Anschauung über die Schwelle treten, d. h. es muss eine Klarheit in der ästhetischen Anschauung herrschen, welche die Auffassung und ästhetische Wirksamkeit ihrer Verhältnisse erleichtert und begünstigt. Eine Trennung zwischen diesem Princip und dem vorhergehenden ist nur dadurch für Fechner überhaupt möglich, dass er das Princip der Schwelle im engeren Sinne auf einfache Empfindungen (Gerüche, Töne u. s. w.) bezieht, in denen kein Verhältniss der Bestandtheile zu unterscheiden ist; solche Empfindungen sind aber für sich allein unfähig, einen ästhetischen Eindruck hervorzubringen, und können immer nur als Bestandtheile eines Komplexes, d. h. durch ihre Gliedschaft in einem grösseren Ganzen, ästhetisch wirksam werden. Sonach kommt das Princip der Schwelle für die Aesthetik nur in der letzteren Gestalt in Betracht. Reine volle Töne mögen für sich schon sinnlich angenehmer sein als unreine rauhe, aber ästhetisch wohlgefällig werden sie erst als Glieder eines musikalischen Empfindungskomplexes, z. B. eines Gesanges (I 51), wo denn auch ihr Fehlen dem ästhetischen Eindruck des Ganzen weit grösseren Abbruch thun würde, als ihr Dasein an für sich genommen an Lustempfindung liefert (I 52).

Hierin liegt schon die stillschweigende Anerkennung, dass das Aesthetische der Anschauung nicht in dem Eindruck der einzelnen einfachen Sinnesempfindungen, sondern in der Art und Weise ihrer Verknüpfung, und dass das Aesthetische des Eindrucks nicht in der Summe der Einzeleindrücke, sondern in dem Plus zu suchen ist, welches das aus ihnen resultirende Produkt über das Ergebniss ihrer blossen Addition aufweist. Da aber Fechner nicht zugiebt, dass die mit den einfachen Sinnesempfindungen verknüpften realen sinnlichen Lustempfindungen von den ästhetischen specifisch verschieden sind, sondern sie als die Elemente des ästhetischen Gesammteindrucks betrachtet, so will er den letzteren doch wieder aus ihrer Addition ableiten, statt ihn als ein Produkt derselben aufzufassen, und deshalb bleibt ihm jenes Plus des ästhetischen Gesammteindrucks ein unerklärliches Faktum, das streng genommen den von ihm gemachten psychologischen Voraussetzungen widerspricht. Um so mehr ist es anzuerkennen, dass er dasselbe unter der Bezeichnung „Princip der Hülfe" gelten lässt, und zwar nicht bloss für das Zusammentreten einfacher Empfindungen, sondern auch insbesondere für das Zusammentreten ästhetischer Anschauungen mit associativen Vorstellungen (I 52). Da erst hier die eigentliche Bedeutung dieses Princips zu

suchen ist, so kommen wir auf dasselbe zurück bei der Besprechung der Principien, durch welche die Abhängigkeit des ästhetischen Eindrucks von dem Inhalt der Anschauung bestimmt wird.

3. Das Princip der Stimmung. Die Schwelle der Empfänglichkeit für Eindrücke, welche unter normalen Bedingungen geeignet sind, Lust oder Unlust hervorzurufen, wechselt mit der traurigen oder fröhlichen Stimmung des aufnehmenden Subjekts; auch dieses Princip ist demnach nur ein besonderer Fall des allgemeinen Princips der ästhetischen Schwelle. Eine heitere ästhetische Anschauung, die dem Indifferenten wohlgefällig, dem Fröhlichen doppelt wohlgefällig ist, kann ihrem ästhetischen Lustwerth nach für den Traurigen ganz verloren gehn, ja sogar durch den Widerspruch mit seiner Stimmung ihm eine Unlust erwecken (die freilich dann ausserästhetisch ist); eine traurige ästhetische Anschauung, die dem Indifferenten wohlgefällig, dem Traurigen doppelt wohlgefällig sein kann, wird mit ihrem ästhetischen Lustwerth für einen Fröhlichen unter der Schwelle bleiben können, während sie in ihm zugleich eine (ausserästhetische) Unlust erwecken kann (II 254—255). Fechner stellt dieses Princip der Stimmung nicht isolirt auf, sondern in unsachlicher Vermengung mit dem Princip des ästhetischen Mitgefühls, auf das wir später zurückkommen, und fasst beide unter der vorbei treffenden Bezeichnung „Princip der Aeusserung von Lust und Unlust" zusammen. —

Die drei bisher besprochenen Principien lassen sich, wie gezeigt, zusammenfassen unter dem „Gesetz der ästhetischen Schwelle", welches die psychologischen Bedingungen angiebt, unter welchen eine gegebene Anschauung Aussicht hat, einen ästhetischen Eindruck überhaupt hervorzubringen. Dabei ist vorausgesetzt, dass die Anschauung ihrer Beschaffenheit nach geeignet ist, einen ästhetischen Eindruck hervorzubringen, falls nur überhaupt einer zu Stande kommt; von welcher Art aber diese Beschaffenheit sein muss, davon ist hier noch gar nicht die Rede. Wir gehen nun zu der zweiten Gruppe von „Principien" über, welche die psychologischen Gesetze der Verschiebung der Schwelle durch bestimmte ästhetische Anschauungen, oder mit andern Worten die Erleichterung und Erschwerung des Zustandekommens ästhetischer Eindrücke durch die Beschaffenheit der ästhetischen Anschauungen, zum Gegenstand haben.

1. Das Princip der Verfeinerung der Reizempfänglichkeit durch Uebung und das ihrer Abstumpfung durch Gewöhnung. Die Uebung durch öftere Wiederholung der Anschauung steigert nicht sowohl den Grad der Reizempfänglichkeit als die Schärfe und Feinheit des Auffassungsvermögens für feinere Modifikationen und feinere Unterschiede und Beziehungen innerhalb der Glieder der ästhetischen Anschauung (II 241). Dagegen wird der Grad der Reizempfänglichkeit selbst durch die mit der öfteren Wiederholung verbundene Gewöhnung abgestumpft und herabgesetzt, so dass zur Hervorrufung gleichstarker ästhetischer Eindrücke mit der Zeit graduell oder qualitativ gesteigerte Empfindungs- und Anschauungs-Reize erfordert werden, wobei die Abstumpfung der Lustempfänglichkeit leichter und rascher erfolgt als die der Unlustempfänglichkeit (II 242). Wo die Unlust

durch Gewöhnung nur erträglicher wird, aber als Unlust bestehen bleibt, schlägt die Lust durch Uebersättigung in Ekel und Unlust um. Die Folge dieser psychologischen Gesetze ist, dass man für feinere ästhetische Genüsse seine Auffassungsfähigkeit (und dadurch seinen Geschmack) erst bilden und entwickeln muss, dass man Uebersättigung zu vermeiden hat, indem man der Reizempfänglichkeit zu ihrer Wiederherstellung zwischen den einzelnen Eindrücken die nöthigen Ruhepausen gönnt. Die Gewöhnung wirkt dahin, den Geschmack zu verändern, indem die Geschmacklosigkeit des Hässlichen aufhört empfunden zu werden, und jede starke Abweichung von den gewohnten Geschmacksregeln zunächst anstössig wirkt, gleichviel ob die nachherige Prüfung ihre Berechtigung oder ihre Berechtigungslosigkeit ergeben mag.

2. **Das Princip des Wechsels in Art und Grad der receptiven Thätigkeit** (II 246—253). Dieses Princip ist lediglich eine Anwendung des vorigen. Man braucht eine gewisse (ziemlich kurze) Zeit der jedesmaligen Einübung und Eingewöhnung, bevor man mit einer Thätigkeit durch Spannung der Aufmerksamkeit in bestimmter Richtung recht in Zug kommt; später tritt dann die Ermüdung und mit ihr das Bedürfniss nach einer Ruhepause ein. Diese Ruhe braucht keine absolute zu sein, sondern nur für die jetzt angespannten Hirntheile; man kann also z. B. für eine Theatervorstellung oder Musikaufführung noch frisch genug sein, nachdem man vom Beschauen einer Bildersammlung ermüdet ist. Zuletzt aber tritt eine allgemeine Ermüdung des Gehirns ein, welche zur Restitutition vollständiger Ruhe oder gar des Schlafes bedarf; hier reicht also ein Wechsel in der Art der Beschäftigung nicht mehr aus und es wird ein Wechsel im Grade derselben verlangt, beziehungsweise eine Reduktion desselben auf null. Nur wenn man eine positiv lustvolle Beschäftigung ebenso wenig wie völliges Ausruhen erlangen kann, vermag eine an sich unlustvolle Beschäftigung relativ lustvoll zu sein im Vergleich mit einer Fortsetzung der zum Ueberdruss gewordenen; in diesem Sinne kann auch das Princip des Kontrastes hier mit eingreifen, wenn auch nicht in seiner ästhetischen Bedeutung, wo Gleichartigkeit der verglichenen entgegengesetzten Glieder erfordert wird. Irgend welche Selbstständigkeit kann aber „das Princip des Wechsels“ keinenfalls beanspruchen.

3. **Das Princip des Kontrastes** (II 231—234). Wo zwei gleichartige, doch entgegengesetzte Empfindungen oder Anschauungen sowohl einzeln, als auch hinsichtlich ihres gegensätzlichen Unterschiedes die Schwelle übersteigen, da entsteht aus ihnen eine Wirkung, die nicht als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden kann, sondern als Kontrastwirkung zu diesen hinzutritt. Nach der Fechner’schen Fassung sollte man glauben, dass er das „Princip des Kontrastes“ dem „Princip der Hülfe“ unterordnen wolle; doch spricht er diess nirgends aus. In der That wäre damit wenig gewonnen, da das eine wie das andre bei Fechner auf eine Unerklärlichkeit hinausläuft. Nun ist aber kaum zu begreifen, wie Fechner die so nahe liegende Erklärung aus einer Verschiebung der Schwelle übersehen konnte.

Wenn ich längere Zeit eine Farbe sehe, und dann die Komplementärfarbe, so ist durch die Einwirkung der ersteren die Reizempfänglichkeit für die letztere gesteigert, wie sich bei schwächsten Graden der Färbung zeigen lässt; ja sogar es addirt sich die subjektiv entstandene Komplementärfarbe zu der objektiv stärker wahrgenommenen und erhöht somit den sinnlichen Eindruck der letzteren noch mehr. Treten Komplementärfarben gleichzeitig in's Gesichtsfeld, so greift die Erhöhung der Reizempfänglichkeit von den unmittelbar betroffenen Theilen des Sehfeldes auf die übrigen über (wie der komplementäre Hintergrund bei subjektiven Farbenbildern beweist); es sind also damit für die beiden simultanen Farbeempfindungen dieselben Bedingungen für Entstehung der Kontrastwirkung gegeben, wie bei den successiven Farbeempfindungen für die spätere.

Hier ist es klar, dass die Kontrastwirkung auf einer Verschiebung der Schwelle durch die Beschaffenheit der Sinneseindrücke beruht; dasselbe gilt aber auch für im eigentlichen Sinne ästhetische Kontraste zwischen höheren Vorstellungskomplexen, nur dass es sich da um Veränderungen der Reizempfänglichkeit nicht mehr in den Centralorganen des Gesichtssinnes sondern in den Centralorganen der höheren Vorstellungsthätigkeit handelt. Dass diese physiologisch zu erklärende Kontrastwirkung in der sinnlichen Erscheinung in ästhetischer Hinsicht ebensowohl schön wie hässlich wirken kann, je nachdem in dem darzustellenden idealen Gehalt eine Rechtfertigung solcher sinnlicher Effekte liegt oder nicht, sei hier nur nebenbei bemerkt; es ist diess ein analoger Fall beim „Princip des Kontrastes“ wie bei dem „Princip der Hülfe“, insofern bei beiden zuletzt die Angemessenheit oder Unangemessenheit der sinnlichen Erscheinungsform an den idealen Gehalt das Entscheidende für die eigentliche ästhetische Wirkung ist.

4. **Das Princip der ästhetischen Folge** (II 234—238). Diess ist nichts als das Princip des Kontrastes bei successiven Empfindungen oder Anschauungen im Unterschied von dem Kontrast bei simultanen; da schon vorher bei dem Princip des Kontrastes der Fall der Succession erwähnt war (II 233), so scheint die nochmalige gesonderte Hinstellung des successiven Kontrastes gegen die Grundsätze einer logischen Anordnung zu verstossen. Eine Lustempfindung gewinnt an Lustwerth, wenn sie durch den Kontrast mit einer vorhergehenden Unlustempfindung gehoben wird; sie verliert dagegen an Lustwerth, wenn sie durch den Kontrast mit einer vorhergehenden grösseren Lustempfindung gedrückt wird. Eine Unlustempfindung wird durch den qualitativen Kontrast mit einer vorhergehenden Lustempfindung verstärkt, durch den quantitativen Kontrast mit einer vorhergehenden stärkeren Unlust geschwächt.

5. **Das Princip der Versöhnung** (II 238—240). Diess ist eine Anwendung des Princips des successiven Kontrastes auf Grundlage des Princips der Abstumpfung. Um nämlich den Ueberdruss an einer längeren Folge wohlgefälliger Eindrücke zu vermeiden, werden missfällige absichtlich eingeschoben, damit die darauf folgende Lust durch den Kontrast gehoben werde. Um den Lustwerth des Gesammteindrucks zu heben, wirkt noch das später zu besprechende Princip des

Vorgefühls (der sekundären Vorstellungslust) mit, insofern während des missfälligen Eindrucks die Unlust desselben gedämpft und gemildert durch die vorstellungsmässige Vorwegnahme der Lust, welche aus der Auflösung der Versöhnung zu erwarten ist. Hiermit ist ohne Zweifel die physiologische Seite der „Versöhnung" richtig erfasst, aber die ästhetische Bedeutung dieses Vorganges doch keineswegs erschöpft; dazu reicht die nähere Bestimmung keineswegs aus, dass die Kontrastwirkung um so stärker wird, je mehr die psychische Beziehung zwischen den kontrastirenden Gliedern durch Gleichheitspunkte erhalten bleibt (II 239). Der Begriff der ästhetischen Versöhnung verlangt ausserdem, dass die kontrastirenden Glieder der sinnlichen Erscheinung einen idealen Gehalt in adäquater Weise veranschaulichen, dass der versöhnende Ausgleich eine bestimmte qualitative Beziehung zum missfälligen Widerstreit habe, welche durch abstrakte Gleichheit nicht entfernt auszudrücken ist.

Es genügt nicht, dass Unlust und Lust sich auf gleichem Gebiete bewegen, wenn letztere als Lösung oder Versöhnung für erstere gelten soll; vielmehr fordert jede bestimmte Art von Widerstreit oder Dissonanz eine oder einige bestimmte Arten von Versöhnung, welche durch den idealen Gehalt der ästhetischen Anschauung näher bestimmt sind. Nicht jede Art von missfälliger Dissonanz ist überhaupt einer Lösung fähig, und darum ist nicht jede ästhetisch verwerthbar; selbst die Mehrzahl der ästhetisch brauchbaren Dissonanzen ist zwar wohl einer Fortschreitung aber nicht einer direkten Lösung fähig, und wird nur dadurch verwerthbar, dass ihre Fortschreitungen zu lösungsbedürftigen und lösungsfähigen Dissonanzen führen. (So z. B. hat die Mehrzahl der Septimenackorde gar keine Auflösung, sondern nur verschiedene Arten der Fortschreitung, und streng genommen ist der einzige lösungsbedürftige und lösungsfähige Ackord der (vollständige oder unvollständige) Dominantseptimenackord (mit oder ohne hinzutretende None), welcher von allen Septimenackorden der am wenigsten dissonirende ist). Die Lust der Lösung zu anticipiren ist das Subjekt nur darum im Stande, weil es die bestimmte Lösung als eine von der bestimmten Dissonanz oder dem bestimmten Konflikt geforderte fühlt; es ist also lediglich jener qualitative Faktor, der die kontrastirende Folge eines missfälligen und eines gefälligen Gliedes zum Verhältniss der „Versöhnung" stempelt, und darum ist es auch erst dieser qualitative Faktor, welcher dem gesammten Vorstellungskomplex seinen ästhetischen Werth verleiht, während die Verstärkung des subjektiven Eindrucks durch den Kontrast bloss als ein begünstigender Nebenumstand für die Energie des ästhetischen Eindrucks in Betracht kommt. —

Die physiologisch-psychologischen Gesetze der ästhetischen Schwelle, der Uebung und Abstumpfung und des Kontrastes berühren somit allesammt gar nicht das Wesen des ästhetischen Objekts und dessen ästhetischen Werth; sie sind nur Lehnsätze aus der Psychologie, welche nähere Auskunft ertheilen über die Bedingungen, durch welche dem auffassenden Subjekt das intuitive Bewusstwerden über den ästhetischen Werth des Objekts ermöglicht, erschwert oder er-

leichtert wird. Erst mit der folgenden Gruppe betreten wir das eigentliche Gebiet der Aesthetik, denn erst in ihr werden uns Principien vorgeführt, in welchen das ästhetische Werthurtheil über die Anschauungen durch die Beschaffenheit der Anschauungen selbst bedingt ist.

1. Das Princip der Einheit des Mannichfaltigen. Fechner neigt dazu, dieses Princip aus den Principien der Klarheit und der Abstumpfung abzuleiten, doch ohne dass diess deutlich ausgesprochen wird. Er sucht nämlich das Gefallen an dem Einheitsbezuge daraus zu erklären, dass eine disparate Mannichfaltigkeit wegen ihrer Unklarheit oder Unübersichtlichkeit, d. h. wegen der Schwierigkeiten, die sie der subjektiven Auffassung bereitet, missfalle (I 62), das Gefallen an der Mannichfaltigkeit daraus, dass eine allzuleere Einheit allzuschnell die Reizempfänglichkeit abstumpft, d. h. durch Monotonie ermüdet (I 59). Aber diese Erklärung wäre doch immer keine direkte Erklärung des Gefallens, sondern nur eine indirekte Erklärung des Missfallens an den Extremen einer allzuleeren Einheit und allzu einheitslosen Mannichfaltigkeit, so dass eine gewisse Mitte zwischen diesen Extremen als Kompromiss zwischen beiden Missfälligkeiten der zwar am wenigsten missfällige, aber doch immer noch in doppelter Hinsicht missfällige Spielraum bliebe (I 76). Eine relative Lust wäre dabei immer nur als Kontrasteindruck denkbar, nämlich Lust an der Einheit durch vorhergegangenen Ueberdruss an der Zerstreuung, Lust an der Mannichfaltigkeit durch vorhergegangene Unlust an der Monotonie (I 77). Hieraus geht hervor, dass die Principien der Klarheit und der Abstumpfung nur als Nebenumstände für den subjektiven Eindruck der Einheit des Mannichfaltigen in Betracht kommen, aber nicht zur Erklärung des positiven Wohlgefallens an der rechten Mitte zwischen den Extremen dienen können. Wenn diess schon auf dem Gebiete der einfachsten elementaren Anschauungen der Fall ist, wie viel mehr bei höheren idealen Einheitsbezügen!

Die Mannichfaltigkeit kann eine extensive, multiple, oder graduelle sein: aaaaaa, ababab, abcdef (I 73). Die Einheit kann Gleichheit, Gleichförmigkeit, Regelmässigkeit, Ordnungsmässigkeit, Gesetzlichkeit sein, und alles diess von niederer oder höherer Art (I 62—63); sie kann fernerhin Uebereinstimmung der Theile eines Ganzen in Kausalverknüpfung der Momente eines Geschehens, oder zu einem Zweck oder einer Idee sein, und auch hier wieder Einheit aus niederem oder höherem Gesichtspunkte sein (I 54). Mit der graduellen Höhe des Einheitsbezuges wächst wiederum die Mannichfaltigkeit sowohl der Breite auch als auch der Höhe nach, d. h. sowohl mit der Menge des von jeder Stufe des Einheitsbezuges umfassten sinnlichen Materials, als auch mit dem Aufbau der Stufen übereinander (I 70). Deshalb wächst das Wohlgefallen, das auf der niedrigsten Stufe der elementaren Anschauungen noch sehr gering ist, mit der Höhe der Einheitsbezüge, welches Wachsthum nur an der Fasslichkeit für einen bestimmten Bildungsgrad des Subjekts seine (subjektive, nicht objektive) Grenze findet (I 71). Im Kunstwerk ist es immer der letzte und höchste Einheitsbezug der Idee, worin ein Aufbau höherer Beziehungen

über niederen seinen Abschluss findet (I 70); darum ist in den Werken der bildenden Kunst das Hauptgewicht auf die Festhaltung einer ideellen Verknüpfung des Mannichfaltigen zu legen (II 95).

Es ist unrichtig, an dem Princip der Einheit des Mannichfaltigen eine formale und eine sachliche Seite zu unterscheiden; denn abgesehen davon, dass erstere sich nur auf die unterste, ästhetisch werthloseste Stufe des Princips, d. h. auf die Gleichheit und Ungleichheit, bebeziehen, aber alle höheren Einheitsbezüge der Kausalität, der Finalität und der Idee dem Inhalt überlassen würde (I 71), ist doch die Gleichheit selbst ein ideeller, also inhaltlicher Bezug, wenn auch nur auf der niedrigsten (mathematischen) Stufe der Idee. Das Princip ist sonach immer ein inhaltliches, das vom Inhalt aus die Form bestimmt, nicht bloss auf den höheren Stufen, welche für die Aesthetik die Hauptsache sind, sondern schon für die unterste Stufe. Jeder Versuch, das Princip im formalistischen Sinne zu deuten, etwa indem man es aus einem formalistischen Princip der Harmonie ableitet oder mit diesem gleichsetzt, rächt sich, wie Fechner ganz richtig zeigt (II 159—160) dadurch, dass dieser formalistische Begriff der Harmonie als ein undefinirbares Etwas auf die Definition aus dem accidentiellen Lusterfolge zurückweist, so dass der Formalismus doch in Gefühlsästhetik umschlägt.

Man sieht, dass das Princip Einheit des Mannichfaltigen eine ganze Menge anderer Principien in seinem Schoosse birgt (das der Widerspruchslosigkeit, das der ästhetischen Mitte, das der Zweckmässigkeit und das der Idee), dass es aber an und für sich erklärungslos dasteht, und seine Erklärung erst erwartet von den Principien, zu denen es hintreibt.

2. **Das Princip der Widerspruchslosigkeit** (I 81—83). Dasselbe steht einerseits mit dem „Princip der Klarheit“ in Zusammenhang, insofern es dem Menschen unmöglich ist, eine Anschauung mit widerspruchsvollen Bestandtheilen zur einheitlichen Auffassung zu bringen, andrerseits mit dem Princip der Einheit des Mannichfaltigen, insofern widersprechende Bestandtheile auch objektiv unfähig sind, eine Einheit zu bilden, und immer disparat auseinanderfallen. Der tiefere Grund dafür, dass das Widersprechende weder dasein noch gedacht werden kann, liegt aber in der logischen Beschaffenheit der Idee, welche den Inhalt des Daseins wie des Denkens bestimmt, und darum ist das sich Widersprechende in der sinnlichen Erscheinung in letzter Instanz nur darum ästhetisch verwerflich, weil es sich im Widerspruch befindet mit dem widerspruchslosen Charakter der Idee, die es versinnlichen soll. Fechner vermag das ästhetische Wohlgefallen an der Widerspruchslosigkeit nur als Kontrastlust mit einem vermutheten oder erwarteten Widerspruch zu erklären (I 81); in Wahrheit aber dient dieser Kontrast nur, um die positive ästhetische Lust zu wecken oder zu verstärken, welche mit dem Bewusstsein der Uebereinstimmung von sinnlicher Erscheinung und Idee gegeben ist (I 83). Darum ist es auch falsch, den ästhetischen Werth der Widerspruchslosigkeit als einen ganz oder theilweise formalen anzusehn; vielmehr

ist es lediglich der angegebene materiale Werth der Widerspruchslosigkeit, der eine positive ästhetische Bedeutung hat.

3. **Das Princip der ästhetischen Mitte** (II 260—262). Unter diesem Titel sollte man eine Erörterung des Problems erwarten, warum das ästhetisch Gefällige sowohl in qualitativer wie in quantitativer Hinsicht die Mitte zwischen missfälligen Extremen innezuhalten pflege; Fechner beschränkt sich aber auf das Mittel oder den „Normalwerth“ zwischen quantitativen Extremen (entsprechend der Kant'schen „Normalidee“) und leitet das Gefallen an dem Normalwerth des Gattungstypus lediglich aus der Gewöhnung ab (II 261). Damit fällt natürlich jede Bedeutung des Princips für die Erklärung des Problems weg, warum die Einheit des Mannichfaltigen nur als Mitte zwischen Monotonie und Zerstreuung gefalle, so dass der erwartete Gewinn für die Erklärung des Princips der Einheit des Mannichfaltigen schwindet. Fechner weiss übrigens, dass die idealen Züge der Menschengestalt, welche als Zeichen einer höheren, feineren edleren Konstitution gelten, die Mitte verlassen (II 262), und es hätte ihm nahe genug gelegen, das Gefallen am Normalwerth nach Analogie des Gefallens am Aussergewöhnlichen daraus abzuleiten, dass der Normalwerth die adäquateste Verkörperung der funktionellen Zweckmässigkeit im Sinne der normalen Gattungszwecke ist. Wenn er diese durch das Princip der funktionellen Zweckmässigkeit ihm nahe genug gelegte Einsicht erfasst hätte, so würde es nur noch der Erweiterung von dem Mittel zwischen quantitativen Extremen auf dasjenige zwischen qualitativen Extremen bedurft haben, um zu der Erkenntniss zu gelangen, dass die funktionelle Zweckmässigkeit des Organismus nur ein Specialfall von der Bedingtheit der Erscheinungsform durch den idealen Inhalt ist und dass die ästhetische Mitte zwischen den Extremen überall durch die konkreten Anforderungen des idealen Gehalts bestimmt, und darum in jedem konkreten Falle eine andere ist.

4. **Das Princip der ökonomischen Verwendung der Mittel** (II 263—264). Dasselbe würde treffender als **das Princip der funktionellen Zweckmässigkeit** bezeichnet, wie aus den näheren Erläuterungen hervorgeht, mit welchen Vierordt seinen brieflichen Hinweis Fechner's auf dieses Princip begleitet. „In ihrer Schrift über die Gehwerkzeuge haben die Gebr. Weber an mehreren Stellen und mit schlagenden Beispielen nachgewiesen, dass das ästhetisch Schöne im Ganzen auch das physiologisch Richtige ist; dass beide sich decken, dass immer das den Eindruck des Schönen (Leichten, Ungezwungenen, Freien) macht, was mit dem Aufwand der möglichst geringen Muskelkraft erreicht wird. Demnach würde jedes Werk der bildenden Kunst, jedes Gedicht u. s. w., immer nur diejenigen Mittel verwenden dürfen, welche zur Erreichung des Zweckes erforderlich sind. Werden weitere, nicht absolut nöthige, wenn auch an sich noch so gerechtfertigte Mittel verwendet, so wirkt ein solcher Pleonasmus ermüdend.“ Gegen die einseitige Hervorkehrung eines möglichst geringen Kraftaufwandes durch Avenarius bemerkt Fechner mit Recht, dass nicht in der absoluten Kleinheit des Kraftaufwandes, sondern nur in der relativen

Kleinheit desselben für einen bestimmten Zweck der Grund des Gefallens liege.

Die funktionelle Zweckmässigkeit gefällt in dreifacher Hinsicht: 1. weil der drohende Widerspruch zwischen Zweck und Erscheinungsform vermieden wird (also positiv ausgedrückt: weil Harmonie zwischen dem immanenten Zweck und der Erscheinungsform besteht); 2. weil der Zweck als Einheitsbezug die Harmonie des Mannichfaltigen in der sinnlichen Erscheinungsform bestimmt, und 3. weil sich in associativer Weise die anticipirte Lustwirkung aus der realen Folge der Zweckmässigkeit auf den unmittelbaren ästhetischen Eindruck zu übertragen vermag (I 204). Dieses Princip der Zweckmässigkeit, das ebenso für die Architektur und Kunstindustrie (I 203–220) wie für den pflanzlichen, thierischen und menschlichen Organismus und deren Bewegungen gilt, besagt also: ein Gegenstand, der einen (inneren oder äusseren) realen Zweck hat, ist wesentlich dann schön, wenn seine Erscheinungsform sowohl im Ganzen wie in der harmonischen Durchbildung ihrer Glieder und Einzelheiten von dem idealen Inhalt dieser Zweckmässigkeit durchdrungen und bestimmt ist, und dieselbe in der Art intuitiv erkennen lässt, dass die ideale Anticipation des realen Lusterfolges dieser Zweckmässigkeit unmittelbar mit in den idealen Inhalt der ästhetischen Anschauung hineinbezogen wird.

Dass dieses Princip von der idealistischen Aesthetik vielfach erörtert ist, scheint Fechner an dieser Stelle nicht erinnerlich gewesen zu sein; an anderm Orte (I 179) citirt er wenigstens die bezüglichen Aeusserungen Bötticher's in seiner „Tektonik der Hellenen“, wonach jedesmal diejenige Körperform die schönste ist, welche dem inneren Begriffe, oder der Wesenheit desselben, d. h. den wesentlichen Funktionen des Körpers am folgerechtesten und innigsten entspricht. Fechner selbst giebt zu, dass die „Zweckidee“ nur eine unter den verschiedenen Ideen ist, die als höchster Einheitsbezug und idealer Gehalt eines Kunstwerks figuriren können (I 67). Hiernach bildet also das Princip der funktionellen Zweckmässigkeit nur einen Specialfall von dem Princip der sich sinnlich ausgestaltenden Idee; dieser Gedanke wäre Fechner noch näher gerückt gewesen, wenn er nicht den realen Lusterfolg der Zweckmässigkeit mit der idealen Anticipation desselben (ebenso wie das reale Objekt mit dem ästhetischen Schein desselben) verwirrte. Insofern das Princip der funktionellen Zweckmässigkeit nur in der Sphäre der unfreien (äusseren Zwecken dienenden) Schönheit und von der freien Schönheit wesentlich erst im Bereich der organischen Lebendigkeit (nicht in demjenigen des seelischen und geistigen Lebens) als höchster Einheitsbezug und alleiniger idealer Gehalt bestimmend ist, gehört es selbst nur einer mittleren Sphäre der Schönheit an, und verhält sich seine Verwirklichung zu den höheren und eigentlichen Aufgaben der freien Kunstschönheit wie eine relative äusserliche Form zu einem tieferen (seelischen und geistigen) idealen Inhalt (vgl. I 71 u. 67). Man würde hiernach als letztes und alle andern unter sich befassendes Princip der eigentlichen Aesthetik das Princip der sich sinnlich ausgestaltenden Idee bei Fechner erwarten müssen. Damit wäre er aber ganz in das Fahrwasser der „Aesthetik von oben“ und

noch dazu in dasjenige der idealistischen Aesthetik eingelenkt, gegen welche sich seine Antipathie richtet. Er bietet deshalb statt dieses einen Princips fünf bis sechs andre, welche für die idealistische Aesthetik Ersatz bieten sollen, thatsächlich aber allesammt zu dieser als ihrer logischen Konsequenz hindrängen.

5. **Das Princip der Association.** Dieses Princip sucht einen Unterschied festzustellen zwischen direkten und associativen ästhetischen Eindrücken. „Direkt ist der Eindruck eines Gegenstandes, insofern er subjektiverseits von der angeborenen oder nur durch Aufmerksamkeit und Uebung im Verkehr mit Gegenständen gleicher Art entwickelten und verfeinerten inneren Einrichtung abhängt, associativ, insofern er von einer Einrichtung abhängt, die dadurch entstanden ist, dass sich der Gegenstand wiederholt in Verbindung und Beziehung mit gegebenen Gegenständen anderer Art dargeboten hat“ (I 121). Der direkte Faktor würde also umfassen 1. die sinnlichen angenehmen Eindrücke, die zwar wohlgefällig im niederen Sinne, und als solche auch fähig sind, als wirksames Element in das Schöne mit einzutreten, aber selbst noch nicht schön im engeren, ästhetischen Sinne des Worts sind (II 3, I 15), wie z. B. Farbe, Klang; 2. die wohlgefälligen Eindrücke im Bereich der einfachen elementaren Formen, sofern von jeder Ausdrückbarkeit eines Inhalts durch dieselben abstrahirt wird, z. B. geometrische Figuren und Linien, Rhythmus, musikalische Konsonanz und Dissonanz; 3. die wohlgefälligen Eindrücke im Gebiete inhaltsvoller sinnlich angenehmer Formen, insofern der Zusammenhang von Form und Inhalt instinktiv, d. h. vor allen darüber gemachten Erfahrungen verstanden wird, eine Möglichkeit, die Fechner bis zu einem gewissen Grade durchaus nicht leugnet (I 150—157); 4. die wohlgefälligen Eindrücke im Gebiete inhaltlicher sinnlich angenehmer Formen, welche auf Grundlage der Uebung im geistigen Verkehr mit Objekten derselben Art gewonnen werden können, sei es unter Voraussetzung eines angeborenen und bloss zu entwickelnden instinktiven Verständnisses, sei es ohne solches. Für den associativen Faktor bleiben dann diejenigen wohlgefälligen Eindrücke im Gebiete inhaltvoller, sinnlich angenehmer Formen übrig, welche auf Grundlage der Beobachtung und Erfahrung über das Verhalten und die Beziehungen der fraglichen Objekte zu anderen gewonnen werden. Genau genommen würde der Eindruck weder dem direkten noch dem associativen Faktor zuzuzählen sein, wenn zwar ein instinktives, durch Uebung im Verkehr mit Objekten derselben Art weiter entwickeltes Verständniss die Grundlage desselben bildet, aber nicht ohne Hinzutritt von Erfahrungen über das Verhalten solcher Objekte zu andern; thatsächlich aber dürfte diese gemischte Grundlage in der Mehrzahl aller Fälle zu konstatiren sein.

Die Unterscheidung des direkten und associativen Faktors fällt nicht zusammen mit der Unterscheidung von niederen und höheren Eindrücken (I 122), da der direkte Faktor durchaus nicht auf den sinnlichen oder elementar-formalen Theil beschränkt ist, und der associative Faktor auch Associationsvorstellungen niederer Art herzubringen kann (z. B. vom Geruch auf den Geschmack); jene Unter-

scheidung fällt aber auch nicht zusammen mit derjenigen zwischen formal Schönem und inhaltlich Schönem, obwohl von den Formalisten übertriebenes Gewicht auf den direkten, von den Idealisten auf den associativen Faktor gelegt wird (I 122). Die Formalisten rechnen nämlich immer eine Menge Inhalt mit zur Form selbst, der erst durch Associationen hineinkommt (I 120); wollte man den direkten Faktor auf dasjenige beschränken, was übrig bleibt, wenn man allen Inhalt wegnimmt, so bliebe z. B. von dem Eindruck einer Landschaft nichts übrig als „grüne, blanke, oder blaue Flecke", wie sie der frisch operirte Blinde als unverständlichen verwirrenden Farbenkomplex vor sich sieht (I 125).

In der That enthält selbst der vermeintliche direkte Faktor schon eine Menge Elemente, die im genaueren Sinne des Worts gar nicht direkt oder unmittelbar zu nennen sind, insofern sie bereits in sekundären Reaktionen psychischer Einrichtungen auf den im engeren Sinne direkten Eindruck (d. h. auf den unmittelbaren Sinneseindruck) bestehen; dieser Art sind alle inhaltlichen Bestandtheile, alles was die Sinnesempfindungen und elementaren Formverhältnisse an idealer Bedeutung in sich tragen. Andererseits muss auch der associative Faktor, um ästhetisches Moment werden zu können, formell in den direkten Faktor resorbirt worden sein; denn nur insoweit ein Eindruck unmittelbar ist, kann er schön genannt werden (I 15). Die einzelnen Erfahrungen müssen aus unserm Gedächtniss geschwunden, nur ihr Resultat im associativen Gefühl darf geblieben sein (I 99—100); es ist überall der ins Unbewusstsein gesunkene, darin verschmolzene Nachklang dessen, was je im Bewusstsein war (I 113), und sofern dieser Nachklang wieder aus dem Unbewusstsein ins Bewusstsein emportaucht, darf er es doch nur in halb unbewusster, d. h. gefühlsmässiger Gestalt, als geistige Farbe des Dinges, welche es zu einem „sichtbaren Wort" macht (I 93). Wenn wir uns im konkreten Falle bewusst wären, dass wir einen associativen Faktor in dem direkten Eindruck mit eingeschlossen besitzen, so wäre schon der ästhetische Eindruck zerstört; um ästhetisch zu bleiben, muss der aus der Association resultirende Eindruck so vollständig mit der Anschauung, deren Charakter er mitbestimmt, verschmelzen, als wenn er ein Bestandtheil der Anschauung selbst wäre (I 89).

Man sieht hieraus, dass der direkte und associative Faktor in einander fliessen, dass sie sich auch für die nachherige Betrachtung oft gar nicht recht scheiden lassen (I 92), und dass der Antheil des einen und der des andern am ästhetischen Eindruck gar nicht erschöpfend analysirbar ist, weil in jedem associirten Gefühlszusatz zum direkten sinnlichen Eindruck die instinktiven und aus dem Verkehr mit Objekten derselben Art gewonnenen inhaltlichen Bestandtheile mit den aus ihrem Verhältniss zu andern geschöpften Bestandtheilen zusammengeschmolzen sind, weil in jedem Falle der gesammte Erinnerungsnachklang unsres Lebens, nur mit einem andern Gewichte seiner verschiedenen Momente, wirksam ist (I 111). Insoweit solche Analyse dennoch ausführbar wäre, hätte sie zwar ein psychologisches Interesse, aber kaum ein ästhetisches, was Fechner mit einander ver-

wechselt. Aesthetisch genommen ist es von entscheidender Bedeutung, wie die relative Form sich zum relativen Inhalt verhält, und auf welcher Stufe der Idee der Inhalt steht; aber durch welche psychologische Genesis die subjektiven Vorbedingungen des ästhetischen Eindrucks beschafft werden, geht die Aesthetik als solche schon nichts mehr an.

Ob und wieweit der Instinkt ausreicht, ob und in welchem Maasse er durch Erfahrung geweckt, gebildet und erzogen werden muss, um für das ästhetische Verständniss brauchbar zu werden, ob es möglich ist, Erfahrungen über Gegenstände einer bestimmten Art ohne jede Rücksicht auf deren Beziehungen zu andern zu sammeln oder nicht, ob das Verhältniss des Objekts zu dem Menschen, der mit ihm in geistigen Verkehr tritt, schon unter die Beziehungen zu andern Objekten, oder unter den Verkehr mit dem Objekte in seiner isolirten Specialität (also unter den associativen oder unter den direkten Faktor) fällt, ob endlich bei solchen Uebergängen und bei den oben erwähnten, praktisch die Regel bildenden Verschmelzungen beider Entstehungsweisen die fragliche Analyse auch überhaupt noch psychologischen Werth beanspruchen könne, das alles sind Subtilitäten, welche ganz ausserhalb des Bereichs der ästhetischen Interessen liegen. Richtig ist nur soviel an der Fechner'schen Unterscheidung, dass jeder ästhetische Eindruck, obwohl er zugleich ganz und gar direkt und unmittelbar sein muss und ganz und gar von der unbewussten Erinnerungsresultante des Gesammtlebens subjektiv mitbestimmt ist, doch insofern sich vom andern unterscheidet, dass beim einen leichter, beim andern schwerer die empirische Genesis der „Einrichtung“ des Geistes ermittelt und festgestellt werden kann. Die Lüftung des Schleiers von dem vorbewussten Ursprung wird auch im günstigsten Falle nur unvollständig sein; soweit sie aber gelingt, führt sie auf empirische Faktoren, und darum ist es berechtigt, einen relativ grösseren oder kleineren empirischen Faktor in dem psychologischen Produkt des ästhetischen Verständnisses der gegebenen Anschauung zu unterscheiden. Irrthümlich aber ist es, den instinktiven oder apriorischen und den empirischen oder aposteriorischen Faktor dieses Produkts anders anzusehn, wie Kette und Einschlag eines Gewebes; irrthümlich ist es, beide zu verselbstständigen, statt von einem graduellen Uebergewicht des einen oder des andern in ihrer unentbehrlichen Vereinigung zu reden, am irrthümlichsten, beide in ihrer falschen Verselbstständigung noch als ästhetische Faktoren zu behandeln, und den einen derselben zum Range eines ästhetischen Princips zu erheben, anstatt zu erkennen, dass das Aesthetische erst mit dem Produkt beider beginnt.

Wie unglücklich gewählt die Ausdrücke „direkter und associativer Faktor“ sind, geht schon aus folgender rein formalen Erwägung hervor. Sind beide ästhetische Principien, — warum ist dann nur der eine als solches aufgestellt? Wenn alle übrigen ästhetischen Principien zusammengenommen den direkten Faktor ausmachen, dem der associative gegenübersteht, warum steht dann diese Zweitheilung nicht voran? Wenn aber die Unterscheidung des direkten und associativen Faktors sich mit der Aufstellung der übrigen ästhetischen Principien

derart kreuzt, dass in der Mehrzahl der letzteren jeder der beiden ersteren eine Rolle spielt, wie kann dann der eine derselben in die Reihe der Principien mit eingefügt werden, obwohl er sich mit ihr kreuzt und während der andre in dieser Reihe fehlt?

Fechner selbst ist der Meinung, dass „alle rein instinktiven Eindrücke und Triebe bei Menschen wie bei Thieren doch nur sehr einfacher und niederer Art“ sind (I 154); auch rechnet er die Beziehungen des Objekts zum Menschen selbst nicht unter den unmittelbaren geistigen Verkehr des Menschen mit dem Objekt, sondern unter die Beziehungen des Objekts zu andern Objekten, und behandelt den Menschen selbst als eines der wichtigsten Associationscentren, ohne übrigens alle Associationen gewaltsam durch Rückbeziehung auf dieses eine Associationscentrum unter vielen erklären zu wollen (I 110 bis 111). Bei diesen Ansichten bleibt natürlich für den direkten Faktor wenig genug übrig, da eine Uebung im Verkehr mit Gegenständen gleicher Art ohne hineinspielende Beziehungen des Gegenstandes zum Menschen selbst und zu Gegenständen andrer Art einfach unmöglich ist. Der direkte Faktor reducirt sich somit praktisch bei Fechner auf die sinnlich angenehmen und die formal gefälligen Eindrücke mit undefinirbarem Hineinspielen etwaiger Instinktwirkungen, die belanglos bleiben, soweit sie nicht mit der Lust am formal-Gefälligen zusammenfallen (I 153). Von dem formal-Gefälligen bleibt die Schönheit der organischen und der tektonischen Formen dem associativen Faktor zugewiesen, da sie auf der funktionellen Zweckmässigkeit der Gestalt und Bewegung beruht, und das Verständniss für diese nach Fechner's Ansicht oft selbst noch in solchen Fällen empirisch gewonnen wird, wo die motorische Ausführung am eigenen Körper als instinktiver Ausdruck der entsprechenden Seelenregung erfolgt (I 156—157). Da andrerseits das sinnlich Angenehme als solches noch nicht das Schöne im engeren, ästhetischen Sinne des Worts begründen, sondern nur im Dienste eines höheren Princips Eintritt in's Schöne und ästhetische Verwendung finden kann (I 15, II 3), so bleibt für den direkten Faktor in der That nichts übrig als die niedere unorganische, elementarische Sphäre formaler Gefälligkeit, sei es mit Einschluss des sinnlich Angenehmen, sei es ohne dasselbe; damit fällt er aber praktisch und faktisch mit dem Gefälligen in formalistischen Sinne zusammen, von dem er sich principiell doch unterscheiden sollte. Andrerseits fällt aller Inhalt auf die Seite des associativen Faktors, und alle Associationen, soweit sie wesentlicher, nicht bloss zufälliger Art sind, d. h. für die Schönheit des Eindrucks in Betracht kommen (I 118), fallen als geistige Farbe oder Bedeutung des „sichtbaren Wortes“ auf die Seite des Inhalts oder idealen Gehalts, sei es nun, dass die Form als der direkte und natürliche Ausdruck dieses Inhalts dem Menschen ohne sein Zuthun „durch die allgemeine Natur der menschlichen, irdischen und kosmischen Verhältnisse allgemein aufgedrungen“ wird, sei es dass sie als ein künstlich übertragenes Zeichen desselben (Symbol) gilt (I 119, II 230).

Die ganze Unterscheidung zwischen dem direkten und associativen Faktor erscheint nunmehr als ein eklektischer Dualismus von Form

und Gehalt, ähnlich demjenigen, welchen wir bei Köstlin gefunden haben. Nur indem der Leser den verunglückten psychologischen Unterscheidungen Fechner's mit Bewusstsein oder unwillkürlich den Gegensatz der formalistischen und inhaltlichen Aesthetik unterstellt, gewinnen dieselben durch diese Verschiebung und Vertauschung der Begriffe ein scheinbares ästhetisches Interesse, das ihnen an und für sich gar nicht zukommt. Wir haben deshalb einen Blick zu werfen auf Fechner's Stellung zu dem Streit der Gehalts- und Form-Ästhetiker.

„Im Reiche des Sichtbaren kommt überhaupt kein ästhetischer Eindruck von einiger Erheblichkeit nach Höhe und Stärke zugleich ohne Association zu Stande. Das Erheblichste, wozu es dieses Reich abgesehen davon bringt, ist die kaleidoskopische Figur und das Feuerwerk“ (I 116). „Kehrt man das schönste Gemälde um, so bleiben die inneren Verhältnisse desselben, von welchen der direkte Eindruck abhängt, noch dieselben, aber das Gefallen daran hört auf, weil die Associationen, welche dem Bilde erst die höhere Bedeutung geben, nur an der aufrechten Lage haften“ (I 117). „Auch die Poesie gipfelt im associativen Faktor, denn der Sinn des Gedichts ist nur angeknüpft an die Worte, und Versmaass, Rhythmus, Reim gewinnen erhebliche Bedeutung nur nach Maassgabe als sie hierin eingehen“ (I 117). Fechner betrachtet also hier alles, was erst die eigentliche poetische Erscheinungsform ausmacht, die Phantasiereproduktion des dem Dichter vorschwebenden Anschauungsbildes nach Anleitung der Worte, als etwas Associatives und somit schon dem Inhalt Angehöriges.

Die ästhetische Leistung der blossen Form- und Farbenverhältnisse ist so gering und niedrig, dass sie zu einer selbstständigen und höheren Bedeutung erst durch Hinzutritt eines Sinnes und einer Bedeutung erhoben werden kann; dann aber hängt die Wohlgefälligkeit der Form- und Farbenverhältnisse sofort wieder davon ab, ob und in welchem Maasse sie zur Bedeutung des Gegenstandes passen, und in demselben Maasse, als sie zum Dienste eines bedeutungsvollen Gehalts als passendes Ausdrucksmittel desselben herabgesetzt werden, verschwindet ihr Reiz in dem höheren Reiz dieses ästhetischen Verhältnisses, hören sie also auf, selbstständig ihrer blossen Formbeschaffenheit wegen zu gefallen (I 178—179). Man denke sich, dass man der schönsten Gewandung mit einem Faltenwurf von herrlichem Rhythmus und prächtiger Harmonie als einem Dinge für sich ohne Beziehung zu einem darinsteckenden Körper begegnete, so würde man schwerlich an dessen rein anschaulichen Verhältnissen noch irgend welches Gefallen finden (II 105); diese Lust würde unter der Schwelle bleiben, so lange wir nicht in der Ordnung der Falten eine Ordnung des Geistes herausfühlen, und in ihnen den passenden Ausdruck desselben gestaltenden psychischen Princips erkennen, welches die ganze Gestalt von innen heraus schafft, stellt und bewegt (II 104). Das relative Gewicht des direkten Faktors ist am grössten in den Werken der Kunstindustrie, und um so grösser, je tiefer man in der Stufenleiter derselben zu den einfachsten Bedarfsgegenständen hinabsteigt (I 183). „In eigentlichen Kunstwerken kann man der direkten Wohlgefälligkeit,

gegenüber der höheren, welche aus dem angeknüpften Sinne der Bedeutung erwächst, überhaupt keine Bedeutung mehr beilegen" (I 178). Und doch ist der direkte Faktor nur da schön zu nennen, wo er passend in den Ausdruck höherer und ansprechender Ideen eintritt (I 179), sonst aber, wo er bloss zur Bedeutung der Gegenstände (im Sinne äusserer, kunstgewerblicher Zweckmässigkeit) passt, nur wohlgefällig (I 178—179).

Nach alledem sollte man meinen, dass Fechner ganz auf dem Boden der inhaltlichen Aesthetik stehe; aber es sind — abgesehen von Missverständnissen über die Tendenzen des ästhetischen Idealismus — zwei Bedenken, welche ihn veranlassen, trotzdem principiell an einem schwankenden Dualismus von Form und Inhalt festzuhalten.*) Der erste Punkt betrifft die Musik, eine Kunst, in der er wenig bewandert scheint, und in deren Beurtheilung er in der Hauptsache der irreleitenden Führung Hanslick's folgt. „Da der aktive Ausdruck unsrer Stimmungen nicht wesentlich melodisch oder harmonisch ist, wird man um so weniger Grund haben, den Eindruck der Melodie und Harmonie in der Musik von einer Erinnerung an einen solchen Ausdruck abhängig zu machen" (I 160). Hier rächt sich die Vernachlässigung des instinktiven Faktors in seiner Bedeutung für das Verständniss der Korrespondenz zwischen Ausdruck und Gehalt; ohne diesen bleibt selbstverständlich die Musik dem ästhetischen Formalismus verfallen, da der empirische Erwerb von Associationen in ihr nach Lage der Dinge ausgeschlossen ist. Der zweite Punkt betrifft die bildende Kunst und lässt sich dahin zusammenfassen, dass der ideale Inhalt für seinen angemessenen sinnlichen Ausdruck theils einen Spielraum gestatte, innerhalb dessen ihm jede Form recht sei (II 20), also die Auswahl unter den direkt wohlgefälligeren Formen freistehe, theils sogar nach untergeordneten Bestimmungen sich Modifikationen und selbst einen gewissen Abbruch zu Gunsten direkt wohlgefälligerer Formen gefallen lassen müsse (I 182).

Hierbei lässt Fechner zweierlei ausser Acht: erstens, dass auch die direkt wohlgefälligen Formen diess nur darum sind, weil sie einen idealen Inhalt, wenn auch von niederer Stufe, zum sinnlichen Ausdruck bringen**), und zweitens, dass es ganz allein von der zu versinnlichenden Grundidee abhängt, wie viel idealen Gehalt niederer Stufe sie in sich aufnehmen kann und wieviel sie fordert. Fechner verkennt mit andern Worten: erstens, dass auch die direkte Formgefälligkeit von einem in die Grundidee des Werkes eingeschlossenen

*) Dieser Dualismus bekundet sich beispielsweise bei dem Begriff des Stilisirens, wo er den Mangel einer doppelten Bezeichnung beklagt (II 86), um das Stilisiren in Bezug auf die direkte Wohlgefälligkeit der Form an sich und das Stilisiren in Bezug auf die Angemessenheit der Form zum Inhalt ganz zu trennen und auseinanderhalten (II 85).

**) Was er über die verschiedene Höhe des Einheitsbezuges in der graden Linie, im Kreise und in der Ellipse sagt (I 56—57), wäre wohl geeignet gewesen, ihm als Schlüssel für die Eröffnung dieses Gesichtspunktes zu dienen, da diese „Einheitsbezüge" offenbar Ideen auf mathematischer Stufe sind.

und durch sie bedingten und geforderten idealen Gehalt abhängt, also nicht als ein fünftes Rad am Wagen neben der inhaltlichen Schönheit einher läuft, und zweitens, dass von einem Spielraum im Ausdruck der Idee nur insoweit die Rede sein kann, als dieselbe unbestimmt oder abstrakt gefasst ist, dass aber die Erscheinungsform durch die Idee absolut und ohne Rest bestimmt ist, sobald die Idee als absolut konkrete verstanden wird, wie sie es doch soll. Fechner weiss zwar, dass man den Werth eines Kunstwerks nicht einseitig in der höchsten Spitze einer abstrakten Idee, sondern in der ganzen Durchdringung der sinnlichen Form und Formverhältnisse mit geistigem Gehalte und in dem ganzen Aufbau und Ausbau dieses Gehaltes suchen muss (II 24), aber er vermag nicht, die untergeordneten Momente des idealen Gehalts als integrirende Bestandtheile der einheitlichen Gesammtidee, und innerhalb dieser als Konsequenzen der höchsten Einheitsspitze zu begreifen und so den ganzen Ausbau als konkrete Idee zu verstehen. Er weiss ferner, dass sich eine realistische Darstellung von einer idealistischen nur dadurch unterscheidet, dass in ersterer die Idee k o n k r e t e r g e f a s s t und in der Darstellung k o n k r e t e r g e h a l t e n ist (II 107), aber er dringt nicht zur Forderung einer a b s o l u t k o n k r e t e n F a s s u n g durch und haftet statt dessen an der Definition, dass „Idee ein auf einen mehr oder weniger a l l g e m e i n e n G e s i c h t s p u n k t r e d u c i r t e r Inhalt sei“ (II 34).

Freilich ist die absolut konkrete Idee und ihre Darstellung selbst ein Ideal, dem nur das echte Künstlergenie sich annähert; aber grade in der bildenden Kunst, wo die Naturnachahmung über mangelnde Gestaltungskraft ein ganzes Stück hinweghelfen kann, vertritt Talent und technische Routine so oft das Genie, dass man sich nicht wundern darf, einem Schacher zwischen abstrakter Idee und abstrakt formalistischen Handwerksregeln um die vortheilhafteste Grenzlinie ihres Kompromisses zu begegnen. Der Fehler liegt nur darin, dass der Aesthetiker sich dergleichen für ächte Kunstwerke anschmieren lässt, und geduldig daran geht, aus ihnen auf empirischem Wege ästhetische Gesetze und Principien ableiten zu wollen; „Kunstwerke der Art, in welchen die Idee bloss benutzt ist, um Schönheiten wie an einem Faden aufzureihen, ohne dass das gemeinsame Dasein dieser Schönheiten in der Idee des Ganzen w e s e n t l i c h w u r z e l t, verhalten sich zu den ächten, wo sie im Zusammenhange mit minder schönen und nach Umständen selbst unschönen Einzelheiten a u s d e r I d e e s e l b s t h e r v o r w a c h s e n, wie der ganz aus Blumen zusammengesetzte durch einen Faden zusammenhängende Kranz zur blühenden Pflanze mit Blüthen, Stengeln und Wurzeln“ (I 126). Diese Stelle charakterisirt sehr gut den Gegensatz des ästhetischen Eklekticismus gegen den konkreten Idealismus und den Gegensatz der Kunstwerke, welche entstehen, wenn man sich von dem einen oder dem andern ästhetischen Princip bei der Produktion leiten lässt; der Eklekticismus bringt es immer nur zu einem Mosaik von Einzelschönheiten, die am Faden einer abstrakten Idee aufgereiht sind, und nur der konkrete Idealismus, mag er nun bewusst oder unbewusst maassgebend sein, führt zu einem organischen Kunstwerk aus einem Guss. Fechner hätte nur

überall sonst soviel Verständniss für das Wesen des Schönen zu entwickeln brauchen, wie bei der oben citirten Stelle über die Abhängigkeit der Schönheit des Faltenwurfs von dem idealen Gehalt der Figur (II 104), um die restlose Bedingtheit der anscheinend formalistischen Elemente durch den konkreten idealen Gehalt und den falschen Schein ihrer wenn auch noch so beschränkten Selbstständigkeit zu durchschauen.

In der Natur und Wirklichkeit muss freilich die Idee bei ihrer Ausgestaltung sich den realen Bedingungen anbequemen und mit denselben vertragen; im ästhetischen Schein des Kunstwerks aber geniesst sie den Vortheil, dass diese Schranken grösstentheils wegfallen und ihre versinnlichende Gestaltung rein von innen heraus durch die idealen Konsequenzen ihres Inhalts bestimmt sein kann (II 56). Schon im Kampfe mit der widerstrebenden Realität ringt die Idee bei ihrer Ausgestaltung der Materie ein relatives Maximum von Schönheit ab (II 145—146); wie sollte sie nicht bei ihrer Erhebung in die höhere, reinere, klarere Welt des ästhetischen Scheins, in welcher sie die in der Wirklichkeit nur getrübte, gestörte und unvollkommen ausgeprägte reine Natur der Dinge zur freieren Entfaltung bringen kann (II 56), dieses relative Maximum zum absoluten steigern? Nur wer aus den unvollkommenen Exemplaren des Naturschönen durch Nachahmung zum Kunstschönen zu gelangen versucht, kann von einem „Spielraum" reden; das absolute Maximum kann keinen Spielraum haben, weil es für jede absolut konkrete Idee schlechthin nur Eines ist. Wie das geistige Leben die vollendete organische Form, d. h. den adäquaten Ausdruck der funktionellen Zweckmässigkeit als die ihm allein gemässe sinnliche Grundlage fordert, so fordert die organische Form und ihre Lebensbewegung die Idee auf der Stufe des Unorganischen als die von ihr zwar überwundene, aber auch aufgehobene und überall aus ihr hervorscheinende Grundlage. Die Schönheiten dieser niederen Stufen der Idee fehlen ja auch in der Wirklichkeit nicht, wo immer die sich ausgestaltende Idee unter besonders günstigen Umständen funktionirt hat; sie gehören darum mit zur Wahrheit der Idee und nicht sie sind schuld daran, wenn unfähige Künstler sie bei Gelegenheiten anbringen, wo sie nicht hingehören, wo sie vielmehr aus der Wahrheit der Idee heraustreten (II 123).

Fechner also hält offenbar nicht den Idealismus als solchen, sondern den Rest von Abstraktheit, welchen er noch nicht von demselben abzustreifen verstanden hat, für ergänzungsbedürftig durch ein relativ selbstständiges, wenn auch sehr untergeordnetes formalistisches Element. Dieses Missverständniss des ästhetischen Idealismus im Sinne der Abstraktheit zeigt sich besonders da, wo er zwei Vorwürfe gegen den Idealismus als solchen formulirt, die nur auf eine gewisse Sorte von abstraktem Idealismus passen: erstens dass der Gehaltsästhetiker dem Inhalt unabhängig von seinem Aufgehen in der Form einen selbstständigen ästhetischen Werth zuschreibe (II 22), oder die Aufgabe der Kunst nur darin sehe, Gefühle, die wir ausser der Kunst schon haben können, in besonders vortheilhafter Weise zu erzeugen

(II 33), und zweitens, dass er die formalen Bedingungen nur insofern werth halte, als sie beitragen, einen werthvollen Inhalt an's Licht zu stellen, ohne ihren eignen Lustwerth in Rechnung zu ziehen (II 33). Der „eigne Lustwerth“ der unorganischen Formen beruht ja eben nur in ihrer Angemessenheit als sinnliche Ausdrucksmittel einer Idee auf niederer unorganischer Stufe, und als solcher wird er von den Idealisten keineswegs geleugnet, vielmehr die Möglichkeit seiner Selbstständigkeit (z. B. in der Kunstindustrie) grade in demselben Umfang anerkannt wie von Fechner, der ja ebenfalls den höheren ästhetischen Werth dieser Formen erst in deren Eintreten in den Dienst höherer Ideen anerkennt (I 178—179). Fechner selbst neigt sehr dazu, unter dem formalen Interesse lediglich das artistische oder technische Interesse an der gelungenen Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten zu verstehen (II 27, 28, 34), welches aber an und für sich ganz ausserhalb des Gebietes der Aesthetik liegt und dessen Einmengung in das ästhetische Urtheil dieses nur fälschen und entstellen kann. Die Freude an der gelungenen Ueberwindung technischer Schwierigkeiten (z. B. bei der naturtreuen Nachahmung der Wirklichkeit in der bildendenden Kunst) mengt sich gewiss oft genug in den ästhetischen Genuss von Kunstwerken ein, namentlich bei Künstlern, welche die Schwierigkeiten der Technik und den Grad der Virtuosität am besten zu schätzen wissen; aber es ist grundverkehrt, dieses rein praktische Interesse (aus Mitgefühl an dem Grade des Gelingens eines praktischen Strebens) mit dem ästhetischen Interesse an dem reinen Schein zu vermengen, oder gar das letztere wenigstens theilweise aus dem ersteren erklären zu wollen, wie Fechner thut (II 48—50).

Fechner hat den richtigen Einblick in die Relativität der Begriffe Form und Inhalt auch auf ästhetischem Gebiet (II 34); aber da er den tieferen Grund dieser Relativität und die Wiederkehr dieses Gegensatzes auf verschiedenen Stufen nicht durchschaut, so glaubt er, dass diese Unsicherheit ihrer Unterscheidung überhaupt die Kategorien „Form und Inhalt“ nicht sehr brauchbar mache, an die Spitze ästhetischer Betrachtungen gestellt zu werden (II 30), und dass eine sichere und feste Abgränzung beider immer nur durch Zurückgehen auf den von ihm an Stelle dieses Gegensatzes gesetzten andern von direktem und associativem Faktor gewonnen werden könne (II 33—34). Dass und warum der von Fechner gebotene Ersatz unbrauchbar ist, haben wir bereits gesehen; aber auch die Ersatzbedürftigkeit der Kategorien Form und Inhalt muss bestritten und im Gegentheil behauptet werden dass dieselben, wenn sie recht verstanden werden, der ästhetischen Auffassung und Beurtheilung gute Dienste leisten können. Immerhin bleibt anzuerkennen, dass Fechner trotz seiner exakten mathematischen Neigungen sich nicht dazu hat hinreissen lassen, irgend einem der zahlreichen Versuche, eine mathemathisch bestimmbare Grundform oder ein mathematisch bestimmbares Grundverhältniss der formalen Schönheit zu finden, einen absoluten oder auch nur durchschlagenden ästhetischen Werth beizumessen (I 184—187); insbesondre sind seine Einwendungen gegen Zeising's Ueberschätzung der ästhetischen Bedeutung des goldenen

Schnitts beachtenswerth (I 192, 200), welche sich mit denen von Zimmermann und Köstlin (Aesth. S. 133—135) ergänzen.

6. **Das Princip der Hülfe.** Wir sind diesem Princip schon einmal begegnet, als es sich um die Verknüpfung sinnlich angenehmer, an und für sich noch ausserästhetischer sinnlicher Eindrücke zu ästhetisch wohlgefälligen Formen oder Verhältnissen handelte. Wie dort der ästhetisch wohlgefällige Eindruck als etwas Neues, als ein aus den Summanden nicht erklärbares Plus hinzutrat, so auch, wenn sich ein direkter Eindruck mit einem associativen als Form und Inhalt verbindet (I 96, 52), oder wenn formal wohlgefällige Eindrücke niederer und höherer Art zusammentreten (I 179—180), wie wenn z. B. die wohlgefällige unorganische Symmetrie mit der organischen Schönheit der menschlichen Gestalt zusammentritt (I 65). In allen diesen Fällen, die unter den Gegensatz relativer Form und relativen Inhalts zu befassen sind, ergiebt sich unter der Voraussetzung, dass beide Glieder in Einstimmigkeit oder Harmonie stehen (I 52), eine Lustresultante, die quantitativ grösser ist als die Summe der von den einzelnen Gliedern gelieferten Lustwerthe, und qualitativ von ihr verschieden ist (II 32, I 51).

Nun ist ja richtig, dass jedes der beiden Glieder an sich schon einen ästhetischen Lustwerth repräsentiren kann, wenn es, unbeschadet der Stellung als Form oder Inhalt in dem Verhältniss beider, in sich selbst schon den relativen Gegensatz von Form und Inhalt trägt (z. B. die symmetrische Form in einer Gruppe von Figuren, oder der dichterische Inhalt in einer Illustration); aber dann verdankt doch jedes Glied seinen selbstständigen Lustwerth eben nur dem Umstande, dass es selbst schon Produkt von Form und Inhalt, also eben nicht einseitige Form oder einseitiger Inhalt ist, als welche es vielmehr ästhetisch werthlos wäre. Nur der irrthümliche Dualismus Fechner's bringt ihn dazu, dasjenige als ein unerklärliches Princip der Hülfe anzusehen, was vielmehr Princip des Wesens der Schönheit ist. Das Plus ist kein Plus, sondern das Ganze des ästhetischen Eindrucks, dieser aber ist keine Summe aus Summanden von selbstständigem ästhetischen Werth, sondern ein Produkt aus Faktoren, die entweder ästhetisch werthlos sind, oder doch ihren ästhetischen Werth selbst wieder nur dem Umstand verdanken, dass sie auch schon Produkte niederer Ordnung aus ästhetisch werthloseren Faktoren sind. „Wie man auch Form und Inhalt gegen einander abgränze, so kann man den Werth von Kunstwerken nicht von einem Parallelismus beider abhängig machen“ (II 21). Dieser Satz Fechner's ist durchaus richtig, aber er kehrt seine Spitze nicht, wie Fechner meint, gegen den Idealismus, der gar keinen solchen Parallelismus, vielmehr nur eine absolute Determination der konkreten Form durch die konkrete Idee kennt, sondern gegen seinen eigenen Dualismus von Form und Inhalt, die mit relativer Selbstständigkeit neben einander herlaufen.

7. **Das Princip des Mitgefühls.** Diess fasst Fechner mit dem oben behandelten Princip der Stimmung zusammen unter der Bezeichnung: „Princip der Aeusserung von Lust und Unlust“. Er erinnert zunächst daran, dass es wohlthuend ist, seinen Gefühlen den

ihnen instinktiv zukommenden Ausdruck zu geben, und peinlich, ihre Aeusserung zu unterdrücken, und geht dann dazu über, zu konstatiren, dass wir so eingerichtet sind, dass wir in indifferentem Zustande von den Aeusserungen fremder Lust angenehm, von denjenigen fremder Unlust unangenehm afficirt werden (II 254). Dann folgt die Erörterung über den Einfluss der Stimmungen auf diese Reaktionen des Mitgefühls, ohne dass nähere Folgerungen aus dem Princip des Mitgefühls für die Aesthetik gezogen würden. Es ist klar, dass das hier aufgestellte Princip mit demjenigen zusammenfällt, auf welchem Kirchmann seine Gefühlsästhetik errichtet hat, mit dem einzigen aber auch schwerwiegenden Unterschiede, dass Fechner den Begriff des ästhetischen Scheins nicht kennt und den der ästhetischen idealen Nachempfindung zwar kennt, aber nicht festhält.

8. **Das Princip des Vor- und Nachgefühls** oder der sekundären Vorstellungs-Lust und -Unlust (II 256—259). Dieses Princip ist das Princip des Mitgefühls in dem besonderen Falle, dass das Subjekt desjenigen Gefühls, dessen Vorstellung mein Mitgefühl erweckt, ich selbst bin, nur getrennt durch Vergangenheit oder Zukunft von mir als Subjekt des gegenwärtigen Mitgefühls. Hierbei tritt nun aber die Verwickelung ein zwischen dem gleichgerichteten Mitgefühl, welches aus der Vorstellung des vergangenen oder künftigen Gefühls entspringt, und aus dem entgegengesetzt gerichteten Kontrastgefühl, welches aus der Vorstellung meiner gegenwärtigen Freiheit von dem fraglichen Gefühl entspringt (II 257—258); der letztere Faktor entspricht dem Kontrastgefühl, welches bei der Wahrnehmung fremder Gefühle aus der Reflexion über unsre Freiheit von denselben entspringt (II 260, 234). Welcher der beiden Faktoren überwiegt, kommt auf die näheren Umstände an. Als Subjekt stehe ich selbst mir am nächsten, aber dieser Vortheil gegen das Mitgefühl mit andern wird durch den Nachtheil aufgewogen oder gar überwogen, dass ich die Gefühle andrer meistens anschaulicher wahrzunehmen im Stande bin, als die Erinnerung oder Erwartung mir meine eignen vorführt. Fechner scheint zu übersehen, dass der hier behandelte Specialfall des Mitgefühls nur indirekt einer ästhetischen Bedeutung fähig werden kann, insofern mir das Vor- und Nachgefühl anderer an seinen Aeusserungen wahrnehmbar wird und dadurch wiederum mein Mitgefühl erweckt, wobei dann immer noch zwischen dem ästhetisch unbrauchbaren wirklichen Mitgefühl an den realen Gefühlen andrer, und zwischen ästhetisch-idealem Schein-Mitgefühl aus dem ästhetischen Schein der Gefühle andrer zu unterscheiden ist. Sonach hat dieses Princip gar keine ästhetische, sondern nur die psychologische Bedeutung, über den Kreis der Gefühle andrer näher zu orientiren, durch welche ein ästhetisches Mitgefühl geweckt werden kann.

9. **Das letzte Princip des Grundes der Lust und Unlust** (II 265—272). Dieses Princip besagt, dass ein psychophysicher Bewegungszustand um so lustvoller oder unlustvoller ist, je mehr er einerseits dem Zustand der Harmonie (d. h. der relativen Stabilität des Processes) sich nähert, oder von demselben abweicht, und je grössere lebendige Kräfte in das harmonische Formverhältniss der Theile ein-

gehen (II 267, 269). Einen Beweis für dieses Princip versucht Fechner ebensowenig wie die Ableitung der übrigen Principien aus diesem psychophysischen Grundprincip (I 47, II 272, 268, 265); auch giebt er zu, dass ein Aufbau auf diesem Grunde etwas ganz andres werden würde als eine Aesthetik im heutigen Sinne des Worts (II 270), nämlich eine Hedonik (II 231). Zu diesem psychophysichen Princip greift Fechner eingestandener Maassen nur deshalb, weil er an einem letzten einheitlichen Princip der Aesthetik auf rein psychischem Gebiete verzweifelt (II 29, 271), und er verzweifelt an der Lösung der ästhetischen Probleme auf ihrem eigenen, dem ästhetischen Gebiet nur darum, weil er die im konkreten Idealismus bereits gefundene Lösung verkennt. Der von ihm versuchte Ausweg, die Aesthetik der Hedonik unterzuordnen, schien ihm nur dadurch möglich, dass er erstens die qualitative Verschiedenheit der ästhetischen Scheingefühle von allen realen Gefühlen übersah, und zweitens die accidentielle sekundäre Gefühlswirkung des Schönen im Menschen mit dessen Wesen verwechselte (I 18, 35—36). Hierüber ist noch folgendes zu bemerken.

Die Aesthetik auf ein psychophysisches Princip, nämlich auf den letzten nervenphysiologischen Grund der Entstehung von Lust und Unlust zurückführen wollen, sieht zunächst wie Sensualismus aus, ist es aber bei Fechner nicht. Denn Fechner gehört als Metaphysiker zu den Identitätsphilosophen, sucht also keineswegs im materialistischen Sinne die geistigen Phänomene aus materiellen mechanischen Processen zu erklären, sondern sieht in der materiellen Bewegung und den geistigen Veränderungen nur zwei verschiedene Seiten eines und desselben metaphysischen Vorgangs. Deshalb könnte er für seine Person sich ganz wohl mit einer auf psychischem Gebiete verbleibenden Erklärung des ästhetischen Erscheinungsgebietes begnügen, ja sogar dieselbe läge ihm entschieden näher, weil die Lösung zunächst auf derselben Seite gesucht werden muss, auf welcher die Problemstellung liegt. Nur weil er sich auf der psychischen Seite in Eklekticismus verloren hat, der immer wissenschaftlich unfruchtbar ist und dessen Unfruchtbarkeit er fühlt, sieht er sich nach Hülfe von der andern Seite her um, bleibt aber auch hier bei dem Ausdruck einer blossen Hoffnung stehen. Diese Hoffnung muss sich aber mindestens für so lange als trügerisch erweisen, als uns diejenigen materiellen mechanischen Processe, welche den ästhetischen Gefühlen und Urtheilen korrespondiren, unbekannt sind, und dass sich daran etwas ändern sollte, dazu ist wohl für immer keine Aussicht. Aber selbst wenn die Physiologie die Unterschiede dieser Processe von allen andern Processen im Gehirn, die anderen geistigen Phänomenen korrespondiren, bis in's Kleinste erforscht hätte, würden wir doch niemals im Stande sein, von der einen Seite auf die andre (von der materiellen auf die geistige) Schlüsse zu ziehen, weil wir die Korrespondenz des äusseren und inneren Processes im Einzelnen doch nur aus der Erfahrung entnehmen, aber niemals *a priori* konstruiren können. Diese psychophysischen Forschungen würden vom allerhöchsten wissenschaftlichen Werthe sein für die Psychologie und Naturphilosophie, aber für die

Aesthetik würden sie immer werthlos bleiben; da sie es, wie oben bemerkt, nur mit dem psychischen Verhältniss zwischen bewusster Anschauung und ästhetischem Gefühl, nicht mit dem psychophysischen Verhältniss von äusserem Reiz und innerer Empfindung zu thun hat.

Fechner's Grundirrthum liegt darin, dass ihm die Aesthetik ein Theil der Hedonik ist und sich von der übrigen Hedonik nur durch die Unmittelbarkeit des Eindrucks unterscheidet. Diese Bestimmung ist gradezu falsch; denn mag der Gefühlseindruck, den ich von einem Gegenstande oder Vorgang erhalte, noch so unmittelbar oder unreflektirt sein, so wird er doch dadurch nicht im Geringsten aus der Sphäre der Realität mit ihren realen Gefühlen in diejenige des unwirklichen ästhetischen Scheins mit ihren idealen Scheingefühlen emporgerückt. Es hilft gar nichts, dass Fechner wenigstens die sinnlichen Erregungen in ihrer Isolirung von dem ästhetischen Gebiet im engeren Sinne des Worts ausschliessen und dieses auf höhere, nichtsinnliche Lust, bei der aber die Mitwirkung sinnlicher Faktoren nicht ausgeschlossen ist, beschränken will (I 33); denn erstens ist diese Einschränkung auf Fechner's Standpunkt ganz willkürlich und unmotivirt, und zweitens bleiben doch trotz dieser Einschränkung alle nichtsinnlichen ausserästhetischen realen Gefühle und Affekte übrig, welche im Falle unreflektirter Erregung nach Fechner auch schon unter das ästhetische Gebiet fallen müssten. Auch der höhere Werth der höheren Arten der Gefühle kann die fehlende Grenze zwischen Hedonik und Aesthetik nicht ersetzen, denn es giebt Arten reeller Gefühle, z. B. die sittlichen und religiösen, deren Werth den ästhetischen Gefühlen faktisch überlegen ist (II 154).

Die ästhetischen Gefühle sind eben eine von allen realen Gefühlen specifisch verschiedene Art der Gefühle, welche alle andern im idealen Spiegelbilde wiederholen kann, ohne sich mit den abgespiegelten realen Gefühlen mischen zu dürfen. Darum liegt aber auch der Werth des Schönen gar nicht in dem hedonischen Charakter der Gefühle, welche es erweckt, sondern in der idealen Bedeutung und dem idealen Werthe derselben; mit andern Worten: der Werth des Schönen liegt in dem Grade seiner Idealität selbst, d. h. in dem Grade seiner Fähigkeit, Gefühle von idealem Werth hervorzurufen, und dass dabei noch ein hedonischer Nebengewinn abfällt, ist eine accidentielle Erscheinung, die man vom teleologischen Gesichtspunkt aus bewundern und rühmen mag, die aber mit dem Wesen des Schönen als solchen nichts zu thun hat. Die Lust des normalen Menschen am Schönen kann zwar als empirisches Symptom für das Vorhandensein des Schönen benutzt werden, aber sie kann niemals als Angriffspunkt zur Erforschung seines Wesens benutzt werden, höchstens als Angriffspunkt zur Erforschung der menschlichen Natur in Bezug auf ihre ästhetische Empfänglichkeit. Ein empirisches, rein auf die Krankheitssymptome gerichtetes Heilverfahren mag immerhin noch einige praktische Erfolge erzielen, aber unsere Einsicht in das Wesen der Krankheit wird es wenig und höchstens indirekt (durch *diagnosis ex juvantibus et nocentibus*) fördern; ein empirisches rein auf die hedonischen Symptome gerichtetes Aesthetisiren wird

noch viel weniger ausrichten, weil das Wesen der Krankheit doch wenigstens innerhalb der menschlichen Organisation zu suchen ist, das Wesen des Schönen aber von der Reaktion irgend welcher subjektiven Gefühlsempfänglichkeit auf dasselbe ganz unabhängig ist.

Wäre die Aesthetik wirklich ein Theil der Hedonik, so gäbe es keinen Unterschied zwischen dem Geschmack wie er ist, und dem Geschmack wie er sein soll, keinen Unterschied zwischen dem, was gefällt, und dem, was das Recht hat zu gefallen, keinen Unterschied zwischen dem, was mir als schön gilt, weil es mir behagt, und dem wahren und ächten Schönen. Dass Fechner diese Unterschiede konstatirt und auf einen Werth der Lust gründet, welcher ausserhalb des subjektiven hedonischen Lustwerths in die ideale Bedeutung der Gefühle fällt (I 16), das beweist zur Genüge, dass er selbst die Unhaltbarkeit seiner Subsumtion hätte einsehen müssen. Der „eudämonistische Grundzug“ seiner Weltanschauung im Allgemeinen und seiner Aesthetik im Besonderen (I 29) ist eben kein hedonistischer oder individualeudämonistischer, sondern ein socialeudämonistischer; der Werth der Lust ist nicht abhängig von ihrer gegenwärtigen Dauer und Intensität (wie in der Hedonik) auch nicht von dem Saldo aller indirekten Nachwirkungen für das sie habende Individuum (Individualeudämonismus), sondern von dem Saldo aller ihrer indirekten Nachwirkungen im Universum (I 24—26). So ist denn auch der gute Geschmack derjenige, welcher Lust findet an dem, woran Lust zu finden gut ist in Bezug auf alle daraus erwachsenden Folgen (I 256), und demgemäss hat „nur das als wahrhaft, als objektiv schön zu gelten, woran unmittelbares Wohlgefallen zu haben, mit Rücksicht auf alle Folgen und Zusammenhänge gedeihlich im Ganzen ist“ (I 119). Am Unsittlichen, Ungesunden, Unpassenden, Unächten, innerlich Unwahren Gefallen zu finden, ist weder gut für den Geist der es findet, noch für die Welt, die es leidet; darum ist ein solcher Geschmack zu verwerfen (I 258). „Der beste Geschmack ist der, bei dem im Ganzen das Beste für die Menschheit herauskommt; das Bessere für die Menschheit aber ist, was mehr im Sinne ihres zeitlichen und voraussetzlich ewigen Wohles ist“ (I 264). Diese Definitionen hätten füglich als letztes und höchstes Princip in die Reihe der übrigen aufgenommen werden müssen, was Fechner wohl geflissentlich versäumt hat; wir würden sie in unserer Aufzählung als Nr. 10 zu registriren haben.

Hiermit ist der Begriff des Schönen von jeder unmittelbaren, unreflektirten Beziehung zur Lust abgelöst und auf den Begriff des Werths im Sinne des Guten gegründet (I 16), während der Begriff des Guten dann freilich selbst wieder in eine indirekte Abhängigkeit von dem Begriff des Gesammtwohls gebracht ist. Da nun der ästhetische Gefühlseindruck sich von den übrigen durch seine Unmittelbarkeit unterscheiden soll, so kann die Bezugnahme auf das Gesammtwohl nur in Gestalt einer unbewusst gewordenen Association in denselben als gefühlsmässige geistige Farbe der Anschauung mit eingehen, und der Werth des ästhetischen Eindrucks wäre dann nur von diesem speciellen Theil des associativen Faktors und gar nicht

mehr von den übrigen Theilen des associativen Faktors oder vom direkten Faktor und von dem unmittelbaren Lustwerth beider abhängig, was allen Voraussetzungen der Hedonik widerspricht. Für den Aesthetiker aber wäre diese in den associativen Faktor und durch diesen in den ästhetischen Gesammteindruck eingegangene indirekte Beziehung auf das Gesammtwohl eine ideale Beziehung auf eine höchste Idee.

Denn etwas andres als eine höchste Idee ist das Princip des Socialeudämonismus offenbar nicht für seine Anhänger, eine Idee, an welche sie glauben, für welche sie sich begeistern und deren Verwirklichung sie zu befördern bemüht sind. Denn das ist ja nicht zu leugnen, dass die Idee des Socialeudämonismus in ihren Forderungen an die Menschen mit deren instinktiven Egoismus ebenso gut kollidirt wie irgend eine andere Gestalt der sittlichen Idee, und dass zur erziehlichen Beseitigung dieser Kollisionen ihr nur dieselben Mittel zu Gebote stehen, die überall und von jeher im Gebrauch gewesen sind: „Beispiel, Lob, Tadel, Lohn, Strafe, Verweisung auf Zorn und Gefallen Gottes, Drohung und Verheissung über das Jenseits hinaus, wozu die erweckte Einsicht in die Natur, die Forderungen und Folgerungen des Princips zu treten hat“ (I 40—41). Wo neben der zu erweckenden Begeisterung für die Idee des Socialeudämonismus nur künstliche Mittel zur Verfügung stehen, um über den Zwiespalt zwischen der Idee und der natürlichen Selbstsucht hinwegzuhelfen, da liegt doch wohl der nicht hedonistische Charakter dieser Idee klar zu Tage, womit auch der nicht hedonistische Charakter einer von ihr abgeleiteten Aesthetik erwiesen ist. Durch jeden Versuch, den Werth der Lust zu bestimmen, schlägt die hedonistische Aesthetik nothwendig in eine nicht hedonistische um, es sei denn in einer Weltanschauung, die auch in der Ethik über den hedonistischen Standpunkt noch nicht hinausgelangt ist.

Ob das socialeudämonistische Princip die höchste und wahrste Fassung der Idee, ob es nicht vielmehr eine relativ unwahre und einseitige Fassung derselben ist, welche sich um so weiter von der Wahrheit entfernt, je näher sie derselben zu kommen scheint, haben wir hier nicht zu untersuchen*); es genügt zu konstatiren, dass es eine Idee ist, welche ihren Anhängern als höchstmögliche Fassung der Idee des Guten und der Weltteleologie erscheint. So schlägt der Versuch Fechner's, dem ästhetischen Idealismus durch eine Ausweichung in die Gefühlsästhetik und die Hedonik zu entfliehen, fehl, indem die eudämonistische Gefühlsästhetik selbst in die idealistische Aesthetik zurückführt. Jede konkrete Partialidee, welche sich organisch zu einem Kunstwerk ausgestaltet, muss ihren Werth legitimiren durch die Beziehung, in welcher sie zu der höchsten und letzten Idee (dem Gesammtwohl) steht. Damit hat aber Fechner selbst in der That ein einheitliches Princip auf psychischem Gebiete aufgestellt, an dessen Möglichkeit er nicht glauben wollte. Wenn es sich als unzulänglich

*) Vgl. „Das sittliche Bewusstsein“ 2. Aufl. S. 472—612, „das Moralprincip des Gesammtwohls“ und die beiden folgenden Abschnitte.

erweist, so liegt das nur an der unzulänglichen eudämonistischen Auffassung der absoluten Idee; wenn seine Durchführung in der Aesthetik auf Schwierigkeiten stösst, so liegt das an der unzulänglichen Einsicht in den konkreten Idealismus, dem Fechner so nahe steht, ohne ihn doch mit fester Hand zu ergreifen.

Wenn er für sein Theil darauf Verzicht leistet, die für alle Schönheit in der Welt maassgebende höchste Idee zugleich als schöpferische absolute Idee oder göttliche Idee hinzustellen, so ist es nur, weil er einerseits den Anthropopathismus vermeiden will, der in der Annahme einer bewussten göttlichen Schöpferphantasie läge, und andrerseits es für unzulässig hält, von einer unbewussten Phantasie in der Schöpfung des Naturschönen zu reden (II 158). Nun mag man es eine „Gewaltsamkeit“ nennen, das Wirken blinder Kräfte (wie z. B. des Schopenhauer'schen blinden Willens) mit der Phantasie in Eins zusammenzuwerfen; wie man aber das Gleiche auch von der absoluten Idee Schelling's und Hegel's behaupten kann, wird nur durch geschichtliche Unkenntniss dieser Konceptionen erklärlich. So zeigt die immanente Kritik des Fechner'schen Eklekticismus auf jedem Punkte, wie derselbe dahin drängt, in den konkreten Idealismus umzuschlagen, der mit dem konkreten Formalismus eins und dasselbe ist.

Principielles Ergebniss des ersten Buches.

Betrachtet man die Aesthetik der letzten hundert Jahre in ihrem Zusammenhange, so dürfte sich etwa folgendes Bild ergeben.

Als Begründer der modernen Aesthetik und mit ihr der wissenschaftlichen Aesthetik überhaupt im Sinne einer principiellen philosophischen Vertiefung derselben, steht Kant im 18. Jahrhundert in ebenso einsamer Grösse da, wie Aristoteles als Begründer einer technischen Kunstlehre im Alterthum. Kant hat in embryonischer Gestalt alles vorgebildet, was später seine Ausführung fand: den ästhetischen Idealismus Schelling's und seiner Nachfolger, den ästhetischen Formalismus Herbat's und seiner Schule, die Gefühlsästhetik von Kirchmann's, Wiener's, Horwicz's u. s. w., und alle diese Richtungen berufen sich mit Recht auf ihn. Aber indem er die berechtigten Seiten dieser Standpunkte erfasste, vermochte er doch nicht, deren Widerstreit zu durchschauen, und natürlich noch weniger, dieselben synthetisch zu verknüpfen; so bleibt er schliesslich bei einem subjektivistischen Gesichtspunkt stehen, den keiner nach ihm vertheidigt oder gar weiter gebildet hat, nämlich bei der Definition der Schönheit, als einer subjektiven formalen Zweckmässigkeit ohne objektiven materialen Zweck.

Von den durch Kant ausgestreuten Keimen fand zunächst der ästhetische Idealismus den geeigneten Boden zur Entwicklung. Angeregt theils durch die platonisirende Naturphilosophie Giordano Bruno's, theils durch die Winkelmann'sche Erneuerung der ästhetischen Grundgedanken Platon's, wurde Schelling der Begründer eines ab-

strakten ästhetischen Idealismus, der seine Nachwirkungen bis in die Gegenwart erstreckt. Abstrakt nenne ich diesen Idealismus hauptsächlich deshalb, weil er die ästhetische Idee von der Sinnlichkeit losreisst und in ein übersinnliches Jenseits entrückt; das Sinnliche soll nur soweit eine gewisse untergeordnete Schönheit aus zweiter Hand besitzen, als die Urschönheit der abstrakten übersinnlichen Idee ihren Widerschein auf dasselbe fallen lässt. Hiermit ist die eigentliche Schönheit in ein Gebiet verlegt, in dem weder Schönheit noch ihr Gegentheil Platz finden kann; es ist verkannt, dass die Phänomenalität oder sinnliche Scheinhaftigkeit die Grundbedingung und das Element des Schönen bildet. Theils nähere Ausführungen, theils Popularisirungen dieses abstrakten Idealismus liefern die ästhetischen Leistungen von Schopenhauer und Krause, wobei ersterer mehr die naturphilosophische Grundlage des Schelling'schen Idealismus betont, letzterer mehr seine theistische Ausmündung in theosophischer Zuspitzung blosslegt. Solger nimmt zwar einen Anlauf, die Abstraktheit dieses Idealismus zu überwinden, doch einen vergeblichen; er bleibt schliesslich ganz im transcendenten idealen Universum oder übersinnlichen Ideenkosmos stecken. Weisse benutzt die von Hegel geschliffene Waffe der Dialektik, um Hegel's Uebergang zu einem konkreten Idealismus zu bekämpfen und den abstrakten Idealismus zum dialektischen System zu verfestigen; dabei nimmt er den Schein an, als ob er Hegel wegen seiner Abstraktheit bekämpfe und die Rechte des Konkreten gegen denselben wahren wolle, während er thatsächlich das Entgegengesetzte thut. Dieser Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen bei Weisse macht das Verständniss seines Standpunktes so schwierig, dass man sich über den Mangel einer richtigen Würdigung desselben bei den Historikern nicht wundern darf.

Der Uebergang vom abstrakten zum konkreten Idealismus wird gleichzeitig und unabhängig von einander von zwei Denkern vollzogen, von Hegel in seinen von 1820 bis 1828 gehaltenen und 1835 im Druck erschienenen Vorlesungen und von Trahndorff in seiner 1827 veröffentlichten Aesthetik. Beide Werke ergänzen einander trefflich und sind als die wichtigsten geschichtlichen Produkte der ästhetischen Wissenschaft überhaupt anzusehen. Hegel's Vorlesungen sind eine populäre, wenig systematische Arbeit, mit vielen Längen und Wiederholungen, deren principielle Grundlegung in Hegel's System, speciell in seiner Logik zu suchen ist; Trahndorff's Werk dagegen enthält der principiellen grundlegenden Erörterungen zu viel, weil es sich nicht auf andere Veröffentlichungen desselben Autors berufen konnte. Hegel's einseitiger und frostiger Intellektualismus wird durch Trahndorff's Erörterungen über die Liebe ergänzt und vertieft; bei ersterem ist das Schöne das Zusichselberkommen der Idee in ihrem Scheinen, bei letzterem das Leben der in der „Form des Universums“ sich selbst erfassenden Liebe. Zum Hegelianismus konnte und musste die Gefühlsästhetik sich in Opposition stellen, zu Trahndorff's Standpunkt hätte sie nur im Sinne einer näheren Durchführung des Princips Stellung nehmen können. Aber Trahndorff blieb so unbekannt und einflusslos, wie Hegel's Aesthetik für das nächste Menschenalter be-

stimmend wurde; neben dem Einfluss des letzteren konnten die Ergänzungen Schleiermacher's in Bezug auf die Theorie der Künste und diejenigen Deutinger's in Bezug auf die Geschichte der Künste kaum eine ihrem Werthe entsprechende Beachtung erringen, und ebenso spurlos ging Oersted's Versuch vorüber, die metaphysische Grundlegung des konkreten ästhetischen Idealismus ohne Anlehnung an ein philosophisches System in populärer Weise auszuarbeiten und insbesondere die idealistische Erklärung auf dem Gebiete der einfachen Figuren, Klänge und Bewegungserscheinungen sicher zu stellen.

Das Bestreben der Hegel'schen Schule richtete sich zunächst dahin, die Begriffe des Erhabenen, Komischen und Hässlichen genauer zu untersuchen, welche von Hegel nur kurz und gelegentlich oder gar nicht erörtert waren. So entstanden Arbeiten, wie Ruge's „Neue Vorschule der Aesthetik", Vischer's Schrift über „Das Erhabene und Komische" und Rosenkranz' „Aesthetik des Hässlichen". Sodann raffte der Hegelianismus sich in Vischer zu einer Art von Encyklopädie der bisherigen Leistungen in der Aesthetik auf, welche in Bezug auf ihren principiellen grundlegenden Theil von vornherein verfehlt war, in ihrem historiographischen Werth bald überholt wurde, aber in ihren Zusammenstellungen zur Theorie der Künste von einem bedeutenden Einfluss gewesen ist, der selbst jetzt noch nicht aufgehört hat zu wirken. Die verfehlte Vischer'sche Grundlegung zu verbessern, unternahm Zeising in seinen „Aesthetischen Forchungen" (1854), welche wohl den Höhepunkt der Leistungen der Hegel'schen Schule auf dem Gebiete der ästhetischen Principienlehre bezeichnen; auch die Lehre von den Modifikationen des Schönen wurde hier mit einer bisher unerreichten systematischen Vollständigkeit durchgearbeitet. Endlich fanden diese Leistungen der Hegel'schen Schule ihren Abschluss in Carriere's Aesthetik, welche die Ergebnisse der Vorgänger nicht ohne Verbesserungen im Einzelnen popularisirte, in desselben Verfassers fünfbündigem Werke „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung", und in Schasler's „Kritische Geschichte der Aesthetik", „System der Künste" und „Aesthetik" in Grundzügen.

Alle hervorragenden Systematiker der konkret-idealistischen Aesthetik, Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Zeising, haben den Mangel gemeinsam, dass sie sich des Gegensatzes zwischen dem von ihnen vertretenen konkreten Idealismus und dem abstrakten Idealismus (eines Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause Weisse) nicht klar bewusst sind, jedenfalls nicht klar genug, um dieser gegensätzlichen Stellung einen präcisen und zweifellosen Ausdruck zu geben. Sie denken theils gar nicht daran, ihre Stellung in der Geschichte der Aesthetik und ihr Verhältniss zu den abstrakten Idealisten näher zu erörtern und zu fixiren, theils befinden sie sich in dem Irrthum, als ob abstrakte Idealisten, wie Schelling und Solger, eigentlich dasselbe wie sie gewollt hätten. Sie interpretiren also einerseits den abstrakten Idealismus der Vorgänger principiell im Sinne ihres konkreten Idealismus, lassen aber andererseits innerhalb ihres eigenen konkreten Idealismus noch mehr oder weniger abstrakt-idealistische Ueberlebsel von untergeordneter Bedeutung stehen, deren Widerspruch gegen ihr

Grundprincip sie gar nicht bemerken. Sie wiegen sich selbst in den Irrthum ein, dass die idealistische Aesthetik eine einheitliche Kontinuität bilde; daher darf man sich nicht wundern, dass auch von den draussen Stehenden dieser von jenen selbst erregte Irrthum getheilt und der principielle Gegensatz zwischen abstraktem und konkretem Idealismus ebensowenig durchschaut wurde. Während aber die konkreten Idealisten ihre abstrakt-idealistischen Vorgänger im Sinne des ihnen selbst geläufigen Idealismus deuteten, mussten sie es sich gefallen lassen, von den Gegnern wegen ihrer vermeintlichen Kontinuität mit den abstrakten Idealisten und wegen der abstrakt-idealistischen Ueberlebsel in ihren Systemen selbst im abstrakt-idealistischen Sinne gedeutet zu werden. Man kann sagen, dass alle Gegnerschaft gegen den ästhetischen Idealismus nur dem abstrakten gilt und dass der konkrete Idealismus nur insoweit Gegner gefunden hat, als er theils selbst noch mit untergeordneten Bestandtheilen im abstrakten stecken geblieben war, theils mit demselben verwechselt wurde. Beides war aber letzten Endes die eigene Schuld der konkreten Idealisten, weil sie es versäumt hatten, ihre Position als Gegensatz zum abstrakten Idealismus vor sich selbst und vor anderen zu markiren.

Die Gegnerschaft gegen den Idealismus spaltet sich in die Gefühlsästhetik, den Formalismus und den empiristischen Eklekticismus. Die Gefühlsästhetik liebt es, sich selbst als Realismus zu bezeichnen; da sie aber anerkennen muss, dass das ästhetische Bewusstsein es nicht mit realen Gefühlen, sondern nur mit idealen ästhetischen Scheingefühlen zu thun hat, so desavouirt sie diesen Anspruch selbst. Die Gefühlsästhetik hat als solche mit Realismus ebensowenig zu schaffen wie die formalistische Aesthetik, sondern stellt nur einen Zweig der idealistischen Gehaltsästhetik dar, insofern sie die Einkleidung des idealen Gehalts am Schönen in die Form der gefühlsmässigen Vermittlung desselben für das Bewusstsein untersucht. In dieser Hinsicht ist sie eine berechtigte und werthvolle Ergänzung des konkreten Idealismus, und sie würde sich schwerlich jemals für mehr als dies gehalten und ausgegeben haben, wenn nicht Trahndorff vergessen geblieben und Hegel in einen frostigen Intellektualismus verrannt wäre.

War es die fehlerhafte Einseitigkeit des abstrakten Idealismus gewesen, das Schöne in einer formlosen Idee zu suchen, so war nach dem gewöhnlichen Verlauf der geschichtlichen Entwicklung in Gegensätzen zu vermuthen, dass der Rückschlag in die entgegengesetzte Einseitigkeit nicht ausbleiben würde, welche das Schöne in der ideenlosen oder inhaltslosen Form suchte. Dieser Rückschlag in abstraktem Formalismus erhielt seine principielle Formulirung schon durch Herbart, seine Ausführung durch Zimmermann, und zwar in dem Sinne, dass unter der ästhetischen Form eine Summe von fünf oder sechs abstrakt-begrifflichen Qualitäten an der sinnlichen Erscheinungsform verstanden wird. Nichts hindert, diesen Maassstab auch an das übersinnliche ideale Universum oder den Ideenkosmos in Gott anzulegen, weil der Begriff der ästhetischen Form sich hier ebenso weit von der Phänomenalität, sinnlichen Scheinhaftigkeit oder sinnlichen Anschaulichkeit entfernt hat als der Begriff der ästhetischen Idee im

abstrakten Idealismus. So kommt es, dass auch hier die Extreme trotz ihrer Gegensätzlichkeit sich berühren, und dass Zimmermann gerade mit dem Gipfelpunkte des abstrakten Idealismus, mit Krause, in wichtigen Punkten eine auffallende Uebereinstimmung oder doch Verwandtschaft zeigt. In seiner abstrakt-begrifflichen Beschaffenheit ist dieser abstrakte Formalismus in keiner Weise als Realismus zu bezeichnen, wie Schasler es thut; eine Aesthetik wird dadurch um nichts realistischer, wenn sie, wie der abstrakte Idealismus Schopenhauer's oder der abstrakte Formalismus Herbart's und Zimmermann's, mit einer principiell realistischen Metaphysik zu einem philosophischen System zusammengeschweisst ist.

Von dem abstrakten Formalismus ist ein konkreter zu unterscheiden, welcher das Wesen des Schönen zwar in der Form, aber nicht in einer inhalt- und ideenlosen Form, sondern in der konkreten sinnlichen Erscheinungsform sucht, die einen idealen Gehalt aus sich heraus scheinen lässt. Dieser Standpunkt hat in Köstlin und Siebeck seine Vertreter gefunden. Er würde ganz mit dem konkreten Idealismus zusammenfallen, wenn nicht Köstlin schliesslich doch in einem gewissen unaufgehobenem Dualismus von Form und Inhalt, von formal Schönem und inhaltlich Interessantem stecken bliebe, und wenn nicht Siebeck den geistigen Gehalt der Form willkürlich auf die geistige Persönlichkeit beschränkte, wodurch aller ideale Gehalt im unpersönlichen Schönen zur psychologischen Illusion herabgesetzt wird. Es ist gleichgültig, ob man das Schöne als die in der konkreten Form erscheinende Idee, oder als die die Idee durchscheinen lassende konkrete Form bezeichnet, woferne man nur anerkennt, dass erst in der Einheit und adäquaten Durchdringung des konkreten Gehalts und der konkreten Form das Schöne zu finden ist. Insofern aber der konkrete Idealismus in seinen Hauptvertretern trotz dieser principiellen Anerkennung doch in der praktischen Durchführung die Form über dem Inhalt vernachlässigt hatte, war auch eine Reaktion im Recht, welche praktisch in ähnlichem Maasse den Inhalt hinter die Form zurücksetzte. Uebrigens hatte schon Zeising sich redlich, wenn auch im Einzelnen nicht immer in gelungener Weise, bemüht, die praktische Vernachlässigung der Form durch eingehendere Würdigung derselben auszugleichen, und es bedurfte nicht des Köstlin'schen Rückfalls in einen Dualismus von Form und Inhalt, um die so vorgezeichnete Bahn weiter zu verfolgen.

Die empiristische Tendenz unserer Zeit legte den Versuch nahe, diesen Weg auch auf dem Gebiete der Aesthetik zu beschreiten, und es lag hierin eine methodologisch berechtigte Reaktion gegen das deduktive oder konstruktive Verfahren des grösseren Theils der idealistischen Aesthetiker, insbesondere gegen die Spiegelfechtereien der dialektischen Methode. Auch die Aesthetik muss von der Erfahrung ausgehen, wenngleich sie es nicht mit äusseren Realitäten, sondern nur mit inneren, idealen Bewusstseinsthatsachen zu thun hat; aber sie darf, um Wissenschaft zu werden, nicht bei der Erfahrung stehen bleiben, sondern muss durch Induktionen fortschreiten, die aus dem Gesichtspunkt spekulativer Synthesen geleitet sind. Wo diese Kraft

zu spekulativen Synthesen fehlt, da bleibt die Empirie ein unwissenschaftliches Sammelsurium von Bemerkungen, und so weit doch Induktionen auf gewissen Theilgebieten gewagt werden, sind sie durch spekulative Synthesen geleitet, die mit Bewusstsein oder unvermerkt aus der Geschichte der Aesthetik, d. h. von früheren spekulativen Aesthetikern entlehnt sind. So führt der ästhetische Empirismus mit Nothwendigkeit zum Eklekticismus, und zwar zu jenem unvollständigen Eklekticismus, der zwar das Zusagende auszuwählen, aber nicht zur Einheit zu verknüpfen versteht und deshalb über ein Mosaik von lauter zusammenhangslosen Principchen ohne einheitliches letztes Princip nicht hinausgelangt. In dieser Lage befindet sich Fechner, dessen Untersuchungen, so schätzenswerth sie auch im Einzelnen sein mögen, doch überall über sich hinausweisen auf das verbindende Princip des konkreten Idealismus, welches Fechner eben noch nicht aus der Geschichte der Aesthetik herauszulesen verstand.

Das deutlichste Gefühl von der geschichtlichen Nothwendigkeit des Hinausgehens von dem einseitigen Idealismus zu einer Ergänzung desselben durch seinen relativen Gegensatz haben Carriere und Schasler; aber anstatt in der konkreten Phänomenalität suchen sie den mit dem einseitigen Idealismus zu verknüpfenden Gegensatz in der Realität, oder einem ästhetischen Realismus. Da nun aber das Schöne sich sowohl seiner Form als seinem Inhalt nach ausschliesslich in der Sphäre der Idealität bewegt und das Reale als solches schlechthin ausserhalb des ästhetischen Gebietes fällt, so ist ästhetischer Realismus oder realistische Aesthetik im principiellen philosophischen Sinne des Wortes ein Unbegriff ohne irgendwelchen möglichen Sinn. Darum ist auch die Synthese des ästhetischen Realidealismus oder Idealrealismus eine unvollziehbare Forderung Carriere's und Schasler's, weil die eine Seite des Gegensatzes, der verknüpft werden soll, in sich widersinnig ist. Aber es liegt dieser Forderung doch ein richtiges Gefühl zu Grunde, welches noch nicht die rechten Worte zu seiner Einkleidung und Umwandlung in haltbare Gedanken gewonnen hat. Beide sehen nicht, dass in Hegel die Stufe des ihm selbst noch unbewussten Gegensatzes gegen den abstrakten Idealismus im Princip bereits erreicht ist, und sie sehen es aus zwei Gründen nicht: erstens weil sie Hegel's Aesthetik nicht genug im Zusammenhang mit seinem System betrachten, und zweitens weil sie Trahndorff, Deutinger und Oersted nicht kennen, mit denen Hegel zur einheitlichen Gruppe zusammengefasst werden muss, um den Gegensatz des konkreten gegen den abstrakten Idealismus hervorstechend zu machen.

Ueberschaut man die Aesthetik der letzten hundert Jahre unter diesen Gesichtspunkten, so kommt nicht nur Ordnung und Uebersichtlichkeit in das scheinbare Chaos, sondern man gewinnt auch einen principiellen Standpunkt, von dem aus man mit neuem Muthe an die Lösung der noch ungelösten ästhetischen Aufgaben herantreten darf. Das Gleiche wie für die principiellen Grundlagen gilt für die wichtigeren ästhetischen Specialprobleme, deren geschichtlicher Entwickelung wir nunmehr näher treten wollen.

Zweites Buch.

Die Entwickelung der wichtigsten Specialprobleme.

I. Der Gegensatz und die Modifikationen des Schönen.

1. Das Hässliche.

Friedrich Schlegel ist wohl der erste, der sich mit dem Hässlichen beschäftigt hat, eingehender allerdings nur mit einer Seite desselben, dem Inkorrekten, welche er von dem Hässlichen im engeren Sinn unterscheidet (sämmtliche Werke, Bd. IV, zuerst erschienen im Jahre 1797). Das Hässliche definirt er als „die unangenehme Erscheinung des Schlechten“, da er das Schöne als die angenehme Erscheinung des Guten bestimmt hat; neben dem konträren Gegensatz des Schönen (Disharmonie) lässt er auch die blosse Privation desselben (Leerheit, Monotonie, Geistlosigkeit) als Hässliches gelten. Unter Inkorrektheit führt er Unvermögen, Ungeschicklichkeit, Verkehrtheit, Mangel an Idealität und Versündigung wider die Objektivität namentlich auf. Aus der Ungeschicklichkeit entspringt eine stumpfe, dunkle, verworrene und lückenhafte Darstellung, aus der Verkehrtheit Unzusammenhang, Grenzenlosigkeit und monströse, widerspruchsvolle Beschaffenheit des Ganzen trotz aller Vorzüge im Einzelnen, aus dem Mangel an Idealität werkzeugvergötternder Naturalismus und virtuose Künstelei; zum Verstoss wider die Objektivität endlich führt die sich vordrängende Subjektivität der Künstler.

Das Hässliche, sofern es nicht auf Inkorrektheit beruht, gewinnt bei Schlegel dadurch eine so wichtige Stellung, dass er das Princip der modernen Kunst nicht in das Schöne, sondern in das Charakteristische, Interessante und Philosophische setzt, und behauptet, dass diess Princip des Interessanten in seiner Fortbildung einerseits zum Piquanten und Frappanten, andrerseits zum Faden und Choquanten sich selbst vernichten müsse, indem letzteres in's Abenteuerliche, Ekelhafte und Grässliche auslaufe. Dabei ist Schlegel seiner eigenen besseren Einsicht untreu geworden, dass „das Schöne und Hässliche unzertrennliche Korrelate sind“, dass also auch die Fortbildung der Kunst im Sinne des Interessanten, sofern es eben mit dem objektiv Charakteristischen identificirt wird, keine Beeinträchtigung, sondern eine Steigerung der Schönheit enthalten kann. Der Fehler

liegt schon darin, dass Schlegel glaubt, das Princip der modernen Kunst könne nur dann im Charakteristischen gefunden werden, wenn es nicht im Schönen gesucht wird; während es doch erst recht im Schönen zu suchen ist, wenn das Schöne und das charakteristisch-Hässliche unzertrennliche Korrelate sind. Wenn die Entwickelung der Kunst nach der Seite des unästhetisch Hässlichen statt nach der Seite des ästhetisch Hässlichen fortschreitet, so fällt das schon unter den Begriff der „Verkehrtheit“, beweist aber nichts gegen die Möglichkeit einer anderartigen Entwicklung. —

Während Schlegel die ihm aufgegangenen Grundwahrheiten unbenutzt lässt und in ihr Gegentheil verkehrt, versucht Solger (1815) zum ersten Mal das Hässliche durch dialektische Aufhebung positiv zu verwerthen, und erreicht dabei ein gewisses Resultat, wenngleich die beschränkte Einseitigkeit desselben der späteren Korrektur bedurfte. Als wirkliches Ding ist das Schöne dem gemeinen Naturlauf unterworfen, welcher allenthalben die Einheit, die im Schönen ist, zerreisst und verstümmelt, so dass deren Hervorbringungen als dasjenige erscheinen, was sich gegen alle Schönheit empört: als das Hässliche (Erwin I 248). Nichts ist ästhetisch indifferent, ausser wenn wir von allen ästhetischen Maassstäben abstrahiren; sobald man auf das Schöne achtet, stellt sich auch der Kontrast des Hässlichen ein (I 249). Frechheit, Schamlosigkeit und alles, was damit verwandt ist, kommt daher, dass das Zufällige, d. h. das bloss Zeitliche und Besondere in den Dingen, das Wesentliche verdrängen und sich an dessen Stelle setzen will, sowohl objektiv in der Erscheinung wie auch subjektiv in dem Interesse unsres Gemüths an der Erscheinung (I 249—250). Da das Schöne ganz Erscheinung ist, so löst es sich in das Hässliche auf (I 250), und erzeugt für die Phantasie den Widerspruch, dass einerseits auch das Schöne nicht unsern elenden Bedürftigkeiten und Jämmerlichkeiten entgehen kann, andrerseits auch das Schlechteste und Gemeinste von dem absoluten Wesen und von dessen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblösst ist (I 251). Dieser Widerspruch, der zugleich die vollste Uebereinstimmung ist, ist das Lächerliche (I 252). Neben diesem Widerspruch der Hässlichkeit des Schönen, der sich in's Lächerliche auflöst, steht der andere der Nichtigkeit des Schönen trotz seiner Wesenhaftigkeit, welche sich im Untergang des Schönen erweist, also zum Traurigen und Wehmüthigen auflöst (I 257). Das Schöne ist in der Wirklichkeit theils lächerlich theils traurig und nur als dieses oder jenes kann es das Schöne sein; ja sogar es ist nur da, wo die Bestandtheile, welche beides, das Lächerliche und das Traurige bilden, völlig Eins und dasselbe sind (I 260), wo es also lächerlich und traurig in Einem, d. h. humoristisch, ist. —

Weisse ist derjenige Aesthetiker, welcher zuerst die Schlegel-schen und Solger'schen Andeutungen benutzte, um dem Hässlichen einen breiteren Raum im System der Aesthetik anzuweisen. Die dialektische Anknüpfung der Hässlichkeit an die Erhabenheit (Aesthetik, 1830, I 163—164, 173), welche bei Solger nur erst eine undeutlich herausgearbeitete Intuition war, ist von Weisse scharf durchgeführt,

bleibt aber darum nicht minder werthlos. Sehr richtig ist seine Ansicht, dass die wahre (die inhaltreiche) Hässlichkeit einen konträren Gegensatz mit der Schönheit bilde (wie das Böse zum Guten) und nicht bloss in einem Mangel derselben bestehe an einer Stelle, oder in einem Zusammenhang, wo man positive Schönheit zu erwarten berechtigt war (I 173—174). Da Weisse keine formale Schönheit gelten lässt, die nicht durch einen konkreten individuellen Inhalt gesetzt wäre, so kann er natürlich auch keine formale Hässlichkeit gelten lassen, sondern das gegen den Kanon der schönen Maassverhältnisse Verstossende, das Regellose und Ungesetzliche, sucht er immer und ausnahmslos aus einem verkehrten, die formalen Bildungsgesetze willkürlich und frech durchbrechenden Inhalt abzuleiten (I 202). In der Natur ist das privativ Hässliche in Thier- und Menschengestalten sehr verbreitet, die aus Mangel an edlerer Geistesbildung auf unvollkommenerer Stufe der Schönheit stehen bleiben (II 441). In dem Kunstschönen tritt das privativ Hässliche in die Wirklichkeit als eine unvollkommene, zerstückte oder vereinzelte Schönheit (I 199—200), sei es, dass die Lücken des Schönen dem ästhetisch Nichtigen angehören, sei es, dass sie auf dem Anlauf zur Schönheit stecken geblieben sind, wie es oft bei unreifen Jugendwerken auch bedeutender Künstler vorkommt (I 204). Aber selbst hier bleibt der Mangel nicht leicht blosse Privation, zumal bei dem ästhetisch Nichtigen, sondern die von fernher wirkende Phantasie prägt ihnen in Ermangelung der Schönheit leicht den Stempel der Hässlichkeit auf und füllt sie mit Gebilden aus, die über die wahrhaften Grenzen der Kunst und der Schönheit übergreifen (I 240—305). Wo die Werke in dieser Weise erst auf dem Sprunge stehen, zu positiv hässlichen zu werden, fällt die Hässlichkeit gewöhnlich mehr auf als bei solchen, wo das ganze Werk nach seiner Grundidee den tödtlichen Sprung in den Abgrund der Hässlichkeit gemacht hat; in solchen Werken ist alles vom Geiste der Hässlichkeit durchdrungen, und es ist ein Irrthum, einzelnes Schöne in demselben anerkennen zu wollen (I 405), weil es hier ebenso in den Dienst des Hässlichen gestellt ist, wie im wahren Kunstwerk die einzelnen Hässlichkeiten in den Dienst der Schönheit gestellt sind.

In der landschaftlichen Naturschönheit ist die Kümmerlichkeit der Vegetation, die Oede und Wüste das Hässliche, in denen die elementarischen Naturkräfte ihre Bestimmung, als Träger und basischer Gegensatz der organischen Natur zu dienen, verfehlen und sich in ihrer unfruchtbaren Selbstständigkeit behaupten (II 439). Noch deutlicher wird die Hässlichkeit der ihre Bestimmung verfehlenden Elementarkräfte, wo sie die Herrschaft des Lebens, der sie unterworfen waren, abgeschüttelt haben, in Tod und Verwesung, welche nicht bloss physisch, sondern auch ästhetisch Ekel und Grauen hervorrufen (II 440). Im physiognomischen Ausdruck liegt die positive Hässlichkeit in der Bekundung eines entarteten oder bösartigen Geistes und Gemüths (II 442). Im Phantasieschönen oder dem Ideal ist die Hässlichkeit der Gestaltenbildung ebenfalls Ausdruck eines entarteten oder bösartigen Geistesinhalts; hässlich ist hier also die von Gott abgefallene,

zu ihm in Gegensatz und Widerspruch stehende Geisterwelt (I 290 bis 293), und in ihr tritt an Stelle des Mysteriösen und Heimlichen das Gespenstische und Unheimliche (I 196), an Stelle der Beseligung das Grauen und Schaudern vor der Unseligkeit und der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies (I 185, 182).

Im Gegensatz zur Geistlosigkeit und Nichtigkeit des privativ Hässlichen ist das positiv Hässliche als das auf den Kopf gestellte Schöne immer noch ein geistvolles, der Schönheit durch echten Gehalt gleichendes, und darum auch mit sirenenhafter Anziehungskraft begabtes; aber der geistige Inhalt des positiv Hässlichen ist aus dem wahren Zusammenhange der Idee herausgetreten, ihr zwar verwandt, aber feindselig (I 180—181). Im Hässlichen waltet der Geist der Lüge in doppeltem Sinne, einmal dass es an und für sich, oder im Ganzen und Allgemeinen, keine ewige und absolute Wahrheit (keine Idee) gebe, und sodann zweitens, dass das besondere Ding an die Stelle jener Allgemeinheit des Wahren und Ewigen getreten sei (I 182). Ein Künstlergeist, der solche positiv hässlichen Kunstwerke schafft, muss selbst zwar noch echter Künstler (also mehr als blosses Talent, Einheit von Gemüth und Talent, oder Genie), aber eben vom Geist dieser Lüge angesteckt, also hässliches, entartetes oder bösartiges Genie sein und derjenigen geistigen Harmonie entbehren, welche den wahren und echten Genius auszeichnet (II 414—418). Der echte künstlerische Genius feiert die höchsten Triumphe seiner Kunst da, wo er das Hässliche, ohne von seinem Geiste angesteckt zu werden, objektiv darstellt und die Schönheit durch den Sieg über ihren Erbfeind verherrlicht.

Die Mittel aber zur Ueberwindung des Hässlichen und zur Aufhebung ihrer Selbstständigkeit in dem Zusammenhang des Schönen sind Komik und Romantik (II 217—219). Nur als aufgehobenes Moment der Schönheit, nicht als selbstständiger Inhalt von Kunst- und Naturwerken hat das Hässliche eine ästhetische Berechtigung (I 198); dieser Satz Weisse's ist unbedingt zu unterschreiben und nur zweierlei gegen denselben zu bemerken. Erstens fasst er das Hässliche zu eng, wenn er es mit dem Gespenstischen identificirt, und zweitens findet er die ästhetische Kategorie nicht, durch welche die Aufhebung des Hässlichen sich vollzieht, das Charakteristische. Im Komischen und Romantischen wird das Hässliche nur insofern überwunden, als beide charakteristisch schön sind; beide zusammen sind aber viel zu eng, um die Arten der Ueberwindung des Hässlichen zu erschöpfen. Der dialektische Fortgang vom Hässlichen zum Komischen ist also in seiner Einseitigkeit ebenso verfehlt wie die Ableitung desselben vom Erhabenen. —

Ruge hält die von Solger und Weisse dem Hässlichen angewiesene Mittelstellung zwischen dem Erhabenen und Komischen fest. Er findet das Erhabene in der Befriedigung der sich durchsetzenden, sich aus dem Mangel erhebenden Idee, das Hässliche in dem Abfall der Idee von sich selbst, das Komische in der sich wiedergewinnenden, aus der Trübung wieder auftauchenden Idee (Neue Vorschule der Aesthetik, 1837, S. 58). Warum jede Befriedigung der ihr Streben durchsetzen-

den Idee erhaben sein soll, ist ebenso wenig ersichtlich wie der Grund eines Wiederabfalls der bereits zur Schönheit verklärten Idee von sich selbst, oder die Komik der Wiedergeburt oder Erlösung aus diesem Abfall. —

Was Weisse in grossen Zügen vorgezeichnet hatte, suchte Rosenkranz in seiner „Aesthetik des Hässlichen" (1853) allseitig durchzuführen. Er bezeichnet das Hässliche als das Negativschöne, d. h. dieselben Bestimmungen, welche die Nothwendigkeit des Schönen ausmachen, machen, in ihr Gegentheil verkehrt, die des Hässlichen aus (7). Darnach ist also schön und hässlich ein Paar koordinirter Gegensätze, welche von dem Vorhandensein gleichartiger aber entgegengesetzter Bestimmungen abhängen; das Schöne aber ist das Positive, weil in ihm die Bestimmungen positiv gesetzt sind. „Wäre das Schöne nicht, so wäre das Hässliche gar nicht, denn es existirt nur als Negation desselben" (7). Das Schöne ist ein Absolutes, das Hässliche ein Relatives (8). „Das Schöne ist die Idee, wie sie im Element des Sinnlichen als die freie Gestaltung einer harmonischen Totalität sich auswirkt" (11) oder „die sinnliche Erscheinung der natürlichen und geistigen Freiheit in harmonischer Totalität" (54). „Das Hässliche theilt als Negation des Schönen auch das sinnliche Element desselben und kann daher nicht in einer Region vorkommen, die eine nur ideale ist" (11) wie die begriffliche Negativität. Das Unvollkommene ist nur ein Privatives, nicht ein Negatives, es entbehrt der Vollendung, Durchbildung, Ausführung, kann sich aber auf dem richtigen Wege der Entwickelung befinden und insofern in seiner keimartigen Verschlossenheit, Verheissungsfülle und Werdelust sogar ästhetisch anziehender sein als das Fertige und Vollendete, wogegen hässlich nur das Unvollkommene im negativen Sinne ist, das, obzwar fertig, doch den ästhetischen Gesetzen widerspricht, oder wenn unfertig, sich auf falschem Wege befindet (11—13). Auf dieses negativ Unvollkommene passt aber der Ausdruck des Unvollkommenen gar nicht mehr, der vielmehr immer nur auf eine noch unvollendete Entwickelung oder auf eine zufällige Hemmung und äussere Störung hinweist.

Der Sphäre des Vorkommens nach unterscheidet Rosenkranz das Naturhässliche, Geisthässliche und Kunsthässliche, und im Naturhässlichen die anorganische, pflanzliche und thierische Hässlichkeit. Dass im unorganischen Gebiete nicht die dynamischen Processe, sondern deren Resultate schön oder hässlich sind (17), begründet keinen Unterschied vom organischen Gebiet, wo dasselbe gilt. Die Pflanzen sind ihrem Typus nach fast durchgängig schön und werden verhässlicht nur durch störende, äussere Einwirkungen (z. B. Sturm, Frost), oder innere Verkümmerung, Erkrankung, Entartung (19); die Thiere zeigen aber ausser diesen Gründen individueller Hässlichkeit auch wirklich hässliche Typen, obschon man sie auf ihren ästhetischen Eindruck immer nur in ihrer naturgemässen Umgebung anzusehen und vor gewohnheitsmässigen und subjektiv hineingetragenen Täuschungen sich zu hüten hat (20). Den Grund für konstitutive Hässlichkeit giebt Rosenkranz richtig an: die Natur geht in erster Reihe auf Erhaltung des Lebens und der Gattung aus, wogegen der Schönheitstrieb zurück-

stehen muss (19—20), und muss denselben Thiertypus verschiedenen, räumlich oder zeitlich getrennten klimatischen und topographischen Verhältnissen und Umgebungen anpassen (21—22), wo dann auf gewissen Uebergangsstufen ein Widerspruch zwischen der architektonischen Grundkonstruktion des Typus und ihren nachträglichen funktionellen Anpassungen an abweichende Verhältnisse nicht ausbleiben kann (22). Daub's Hypothese, dass ein Unnatürliches in der Natur zur Korruption und zur Verhässlichung mitgewirkt habe, weist Rosenkranz deshalb ab, weil sonst die Giftpflanzen, Giftschlangen und Raubthiere principiell hässlich sein müssten, während sie sich durch Pracht auszeichnen (24—25).

Da die Rosenkranz'sche Begründung auf das organische Leben im Allgemeinen Bezug nimmt, so ist nicht einzusehen, warum er sie auf Thiere beschränkt; auch bei den Pflanzen können derartige dem Grundtypus widersprechende Anpassungen vorkommen, die dann hässlich wirken müssen. Wir sind nur weniger geübt, sie zu erkennen, und in der That sind sie schwerer herauszufinden, weil bei der Pflanze die funktionelle Anpassungsfähigkeit grösser ist als beim Thier und der architektonische Typus des ganzen Organismus wie seiner einzelnen Organe sich gleichgültiger gegen die Funktionen verhält. Wenn aber Rosenkranz sagt, dass die Pflanzen da, wo sie hässlich zu werden scheinen (wie z. B. in den Kaktus, Rüben, Cucurbitaceen), die Unförmlichkeit sogleich durch einen komischen Zug mildern, die Thiere nicht (21), so liegt dabei offenbar eine Verwechslung vor zwischen objektiver Komik und leihender Hineintragung des Komischen.

Beim Menschen ist der Organismus dazu bestimmt, nichts durch sich selber zu bedeuten, sonders als das Werkzeug des Geistes, diesen in sich durchscheinen zu lassen (27). „Das Geistige in seiner abstrakten Isolirung von der Natur, in seiner gegen das Sinnliche negativen Innerlichkeit, ist kein ästhetisches Objekt. Erst von da ab wird es zu einem solchen, wo es durch die Vermittelung der Natur oder Kunst in den Kreis der endlichen, sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung eintritt“ (165). Wie in der Natur der Lebenszweck über den Schönheitszweck hinausgeht und diesem voransteht, so ist im Geiste die Schönheit der Wahrheit und Güte untergeordnet (26). Die Gesinnung mit der Tüchtigkeit ihres Inhalts frägt zunächst nicht nach der Form, in welcher sie erscheint und lässt ästhetische Mängel derselben willig vergessen; aber sie durchdringt doch auch unwillkürlich die Erscheinung und verschönt sie ebenso, wie Bosheit und Laster sie verhässlicht (27—29). Hiermit tritt beim Menschen ein neuer geistiger Faktor der Hässlichkeit hinzu, der beim Thier noch fehlt (30), der Widerspruch des Willens mit seiner Idee, das Böse als solches zu wissen und es trotzdem zu wollen (29).

Im Kunstgebiet weist Rosenkranz zunächst die Begründung des Hässlichen durch den vom Schönen geforderten Kontrast mit dem Bemerken zurück, dass erstens die Gegenwart des Hässlichen neben dem Schönen nicht das Schöne als solches, sondern nur den Reiz des Geniessens würde erhöhen können, dass zweitens das Schöne in sich mannichfaltig genug sei, um mit seinen eigenen Formen zu kontrastiren,

und dass drittens in manchen Künsten (z. B. der Baukunst) der absichtliche Kontrast des Hässlichen gegen das Schöne überhaupt unanwendbar sei (36—37). Rosenkranz' eigene Erklärung zielt auf das Richtige ab, ist aber unsicher und missverständlich. „In der Totalität der Weltanschauung macht das Hässliche, wie das Kranke und Böse nur ein verschwindendes Moment aus und in der Verschlungenheit mit diesem grossen Zusammenhang ertragen wir es nicht nur, sondern es kann uns interessant werden" (40). Wir ertragen es freilich, aber doch nur, weil wir in der Totalität der Weltanschauung zunächst auf dasjenige blicken, wohinter das Aesthetische zurückstehen muss, auf die Lebenszwecke im Natürlichen und die ethischen Zwecke im Geistigen; soll es uns interessant (d. h. nicht etwa wissenschaftlich, sondern ästhetisch interessant) werden, so muss es besondere Bedingungen erfüllen. Es ist nicht wahr, dass „alle Formen, die aus dem Zufall und aus der Willkür entspringen können, auch faktisch ihre Möglichkeit realisiren", dass diese Freilassung der Existenz, diese Entzweiung von Zufall und Zufall zum Wesen der Idee gehört, und dass die Kunst des Hässlichen darum nicht entbehren könne, weil sie das Wesen der Idee nicht bloss einseitig, sondern in seiner Totalität zur Anschauung bringen will (38). Was in der Wirklichkeit als ein ästhetisch Zufälliges erscheint, ist doch an sich nicht bloss ein kausal Nothwendiges, sondern auch ein teleologisch nichts weniger als Zufälliges; soweit aber die Hässlichkeit des Wirklichen eine ästhetisch zufällige, d. h. ästhetisch nicht motivirte ist, insoweit darf die Kunst sie gerade nicht in sich aufnehmen, wie Rosenkranz selber einsieht (43). Die ästhetische Motivation der relativen Hässlichkeit im Schönen muss also eine andere sein, als Rosenkranz meint, der die metaphysische Begründung der Hässlichkeit im Wirklichen mit jener konfundirt.

In Bezug auf die metaphysische Begründung der Hässlichkeit im Wirklichen ahnt Rosenkranz ganz richtig, dass es die Entzweiung von Trieb und Trieb, Willkür und Leidenschaft (38), mit einem Wort die Individuation und die durch sie herbeigeführten Konflikte sind, welche die theilweise Inkongruenz des teleologisch Gebotenen und des ästhetisch Geforderten zur Folge haben; in Bezug auf die Kunst hat er ebenfalls Recht, dass sie sich mit den reinen Idealen des positiv Schönen nicht begnügen kann, sondern mit den dramatischen Konflikten der Entzweiung des natürlichen und geistigen Trieblebens auch das natürlich und geistig Hässliche in gewissen Grenzen in sich aufnehmen muss (39), aber den eigentlichen Grund, warum das rein Idealschöne ein abstrakt Ideales ist, und das konkret Ideale die Hässlichkeit einschliessen muss, bleibt er an dieser Stelle schuldig. Die Kunst soll das Hässliche nur nach dem Maass seiner ästhetischen Bedeutsamkeit gestalten (42), und zu dem Zweck zwar dasjenige herausstellen, was es zum Hässlichen macht, aber alles von ihm entfernen, was nur der Zufälligkeit seiner Existenz angehört und seine Charakteristik schwächt oder verwirrt (43). Rosenkranz spricht es nirgends aus, dass die individuelle (sowohl natürliche wie geistige)

Lebendigkeit oder die lebendige Individualität es ist, welche zu ihrer individualisirenden und verlebendigenden Charakteristik das Hässliche nicht entbehren kann, obwohl seine richtige Einsicht, dass das Charakteristische das Element der Individualisirung und dass die Karikatur eine zur Gattungsmässigkeit sich aufspreizende Hyperindividualisirung sei (171), ihm diesen Gedanken im Vergleich mit der unzulänglichen Individualisirung des gattungsmässigen abstrakten Ideals nahe genug hätte legen können. Aber er konnte diesen Gedanken, dass das aufgehobene Hässliche das unterscheidende Element des charakteristischen konkreten Ideals vom charakterlos abstrakten sei, darum nicht ergreifen, weil er ebenso wie Weisse und Ruge in die falsche Solger'sche Theorie verrannt war, dass das Hässliche nur im Komischen zum aufgehobenen Moment des Schönen werden könne (9—10), also die negative Mitte zwischen dem Begriff des Schönen (beziehungsweise Erhaben-Schönen) und dem des Komischen ausmache (53). Da sein ganzes Buch der Ausführung dieses Gedankens zu dienen bestimmt ist, so war ihm damit die Einsicht versperrt, dass das Komische nur darum und insoweit das Hässliche in sich aufnimmt, als es selbst unter den Begriff des Charakteristischen fällt.

In Bezug auf die sachliche Eintheilung des Hässlichen unterscheidet Rosenkranz Formlosigkeit, Inkorrektheit und Defiguration (oder Verbildung). Die Inkorrektheit gehört lediglich dem Gebiete der Kunst an, ohne jedoch das Kunsthässliche zu erschöpfen; sie besteht in einer Abweichung von der künstlerischen Gesetzmässigkeit, insbesondere auch in der Fortlassung oder Zufügung von Bestimmungen, die dem dargestellten Wesen nothwendig, beziehungsweise fremd sind (115). Die Inkorrektheit entspringt also wesentlich aus der Unvollkommenheit des künstlerischen Vermögens, ist also recht eigentlich ein Ergebniss unkünstlerischen Verhaltens. Die Formlosigkeit sondert Rosenkranz in Gestaltlosigkeit oder Amorphie, Ungestalt oder Asymmetrie, und Misseinheit oder Disharmonie, und versteht unter der ersteren die Nichteinheit, Nichtabgeschlossenheit, Unbestimmheit der Gestalt, unter der zweiten eine falsche Regelmässigkeit oder Gleichheit ihrer Glieder oder Theile, unter der dritten die unaufgelöste und unüberwundene Entzweiung in die Verworrenheit falscher Kontraste (67—68). Die Formlosigkeit spielt die Hauptrolle im Naturhässlichen, ist aber nicht auf dieses Gebiet beschränkt; sie steht dem Begriff des formal Hässlichen nahe, deckt sich aber doch nicht mit ihm, weil selbst mit der Asymmetrie immer nur die falsche (d. h. durch den Inhalt nicht geforderte) Asymmetrie gemeint ist. „Formlosigkeit und Inkorrektheit erreichen erst in der Unfreiheit ihren genetischen Grund. Von ihr aus entwickelt sich die Verbildung der Gestalten" (167).

„Der letzte Grund der Schönheit ist nämlich die Freiheit", die Spontaneität oder Selbstthätigkeit; gleichviel ob sie Wahrheit oder blosser Schein (nämlich Hineintragung in's Objekt) ist (166). „Die Freiheit hat durch ihr Wesen die Möglichkeit einer doppelten Bewegung an sich, indem sie entweder über das mittlere Maass der Erscheinung in das Unendliche hinaus oder unter ihm in das Endliche

hineingehen kann. An und für sich ist sie die Einheit der Unendlichkeit ihres Inhalts und der Endlichkeit ihrer Form. Hebt sie aber die Endlichkeit mit ihrer Selbstbegrenzung auf, so wird sie mit diesem Akt erhaben; setzt sie dagegen ihre Verendlichung, beschränkt sie sich, so wird sie mit solcher Fasslichkeit gefällig. Das absolut Schöne ruht in seiner eigenen Unendlichkeit, weder hinausstrebend in's Grenzenlose, noch sich verlierend in's Kleine (61), und ist so die Vermählung der Würde mit der Anmuth (167). Richtig ist hieran nur die Entgegensetzung des Erhabenen und Gefälligen, wie die des Schönen und Hässlichen, welche Rosenkranz sowohl der Ruge'schen und K. Fischerschen Entgegensetzung des Erhabenen und Hässlichen, wie der Vischer'schen Entgegensetzung des Erhabenen und Komischen ausdrücklich gegenüberstellt (61); dagegen ist die Ableitung der ästhetischen Begriffe aus den Begriffen der Freiheit, des Endlichen und Unendlichen ganz geeignet zur Diskreditirung der idealistischen Aesthetik, weil sich bei solchen Wendungen alles und nichts denken lässt.

Diese Eintheilung von Rosenkranz musste hier nur darum angeführt werden, weil die Dreitheilung der Verbildung auf ihr ruht: das Negative des Erhabenen ist das Gemeine, das des Gefälligen das Widrige, das des Schönen die Karikatur (63, 168—171). In Wahrheit ist das Winzige die ästhetische Verbildung des Niedlichen (nicht des Erhabenen) und das Plumpe die des Erhabenen (nicht des Gefälligen); der Gegensatz der Sphären (nämlich des Uebermässigen und Untermässigen) bleibt natürlich bestehen, so dass auch das Schöne der einen Sphäre dem Hässlichen der andern entgegengesetzt werden kann, aber so ist es nicht dessen Verbildung. Rosenkranz subordinirt unrichtig das Plumpe dem Widrigen und das Kleinliche und Schwächliche dem Gemeinen, während doch ersteres das gemeine Erhabene, letzteres das unästhetisch Kleine und Schwache ist. Auch das würdelose und anmuthlose Hässliche ist an sich noch weit davon entfernt, Karikatur zu sein, sondern ist so nur das widrig Gemeine; wo es zur Karikatur wird, da wird eben seine Hässlichkeit schon zum aufgehobenen Moment. Es ist aber zur Karikatur nicht gerade die Vermählung des Gemeinen und Widrigen erforderlich; jeder einzelne Zug kann karikirt werden. Aber auch nicht erst dem Erhabenen steht das Gemeine gegenüber, sondern schon dem Ungemeinen, Hervorragenden, Bedeutenden, das noch lange nicht erhaben zu sein braucht. Rosenkranz hat also hier den Ausdruck „Erhaben“ für die Bezeichnung des ganzen Gebiets des Ungewöhnlichen erweitert.

Was Rosenkranz zur spekulativen Begründung seiner Gegensätze vorbringt über erhabene Unendlichkeit der Freiheit, (ästhetisch harmlose) Unfreiheit des Endlichen, (gemeine) Endlichkeit der Unfreiheit, (widrige) Aufhebung der Freiheit durch die sich selbst widersprechende Unfreiheit und (karikirende) Annahme des Scheines der Freiheit und Unendlichkeit durch die Unfreiheit und Endlichkeit (168—170), entzieht sich kritischer Erörterung durch die Nebelhaftigkeit dieser Abstraktionsbegriffe.

So grosse Anerkennung auch die an geistvollen Einzelheiten reiche Arbeit von Rosenkranz verdient, so kann sie doch als eine einigermaassen abschliessende Leistung auf dem Gebiete des Hässlichen nicht anerkannt werden; dazu bleibt sie doch zu sehr in dem dialektischen Dunstkreise der Hegel'schen Schule stecken. Die weitere Entwickelung musste von Neuem da einsetzen, wo Rosenkranz stehen geblieben war. —

Kirchmann definirt das Hässliche als Gegensatz des Schönen und deshalb als das Bild eines von Schmerz erfüllten Realen (Aesth. II 37), weil er das Schöne als das Bild eines von Lust erfüllten Realen definirt hat. Wie er das formal-Schöne auf blosse Associationen einer bestimmten Form mit einem bestimmten Lustgehalt zurückführt, so auch das formal-Hässliche auf die Associationen einer bestimmten Form mit einem bestimmten Unlustgehalt (II 37—39), wobei die Erinnerung an die ursprünglich mit der Form verknüpfte reale Unlust verloren gegangen sein kann, wenn nur die Form selbst jetzt die idealen Unlustgefühle noch auslöst (II 37). Sobald diese Associationen eine solche Festigkeit erlangt haben, gewinnt das formal-Schöne und formal-Hässliche eine gewisse Selbstständigkeit gegenüber dem inhaltlich-Schönen und inhaltlich-Hässlichen oder, wie Kirchmann sagt, geistig-Schönen und geistig-Hässlichen (II 91—92), bei welchem der Inhalt der Unlustgefühle des Realen noch als solcher bewusst wird und gegen die Form in den Vordergrund tritt. Das formal-Hässliche ist das am meisten bekannte und gewöhnlich so genannte Hässliche; das geistig-Hässliche zeigt sich z. B. in dem Sensenmann als Knochengerippe, den die mittelalterliche Malerei als Bild des Todes benutzt (II 98). Folgerichtiger Weise müsste Kirchmann auch die Darstellung des Unsittlichen, sofern es Unlust bringend ist, zum geistig Hässlichen zählen, worüber jedoch nichts bemerkt ist; dagegen erwähnt er die Aufnahme des Gemeinen (des Gegensatzes vom Sittlichen und Edlen) in das Kunstwerk und dessen überwindende Verarbeitung nach Art des Hässlichen (II 28—29, 225— 226).

Ferner sondert er das Hässliche in ein naturalistisch-Hässliches und in ein ideal-Hässliches (II 87), entsprechend seiner analogen Sonderung des Schönen in ein naturalistisch-Schönes und ein ideal-Schönes. Beide können denselben Inhalt haben und ihr Unterschied liegt lediglich in der verschiedenen Richtung der Idealisirung; im ideal-Schönen und -Hässlichen wird das Ebenmaass, die Einheit, das Gleichgewicht, die Fassung, Selbstbeherrschung und Freiheit der Seele trotz aller Affekte idealisirend verstärkt, im naturalistisch-Schönen und -Hässlichen dagegen die unbeschränkte Aeusserung des vorherrschenden Gefühlsaffekts (II 80—81, 83). Im ersteren überwiegt die Einfalt und stille Grösse, im letzteren das Charakteristische; im ersteren ist die individuelle Besonderung gegen die Gattungsgemässheit zurückgedrängt, im letzteren tritt sie gegen dieselbe hervor (II 85—86). Im ideal-Hässlichen ist die Idealisirung des schmerzvollen Realen eine solche in der Richtung der Harmonie, der erhabenen Ueberwindung des Schmerzes durch geistige Kraft und Freiheit, und damit in der Richtung eines Bildes der Lust, d. h. in der Richtung der idealen

Schönheit; das ideal-Schöne ist um so schöner, je grösser die in ihm verarbeiteten und überwundenen Gegensätze des Hässlichen sind (II 89). Im naturalistisch-Hässlichen dagegen richtet sich die Idealisirung auf den einseitigen herrschenden Affekt auf Kosten der Harmonie des Seelenzustandes; in ihm erscheint darum der Mensch als unfreier Sklave seiner Affekte und Neigungen, als der Gesundheit der Seele beraubt (II 90). Daher lässt das ideal-Schöne das Hässliche nicht in sich aufkommen, sondern verarbeitet es als dienenden Bestandtheil seiner Schönheit; das naturalistische Hässliche hingegen lässt die Schönheit nicht aufkommen, und drängt die noch vorhandene in solchem Maasse zurück, dass selbst die Bilder der Lust mit einem unfreien, krankhaften, d. h. schmerzlichen, also hässlich und peinlich wirkenden Zuge erfüllen (II 90). Auch im ideal-Schönen ist das Hässliche da, und es wird nur darum gewöhnlich verkannt, weil es durch Verarbeitung im Kunstwerk seine ursprüngliche Natur und Selbstständigkeit verloren hat und zu einem Element des Schönen geworden ist (II 39—40). Die vollendete Verarbeitung des Hässlichen zu einem dienenden Gliede des Schönen würde die Bezeichnung des „klassisch-Hässlichen“ rechtfertigen, wenn nicht der Sprachgebrauch sich gegen dieselbe sträubte (II 101).

Eine Kritik an Kirchmann's Definition des Hässlichen zu legen, ist unmöglich, ohne seine Definition des Schönen mit zu kritisiren, und unnöthig, wenn diess bereits geschehen ist. Da seine vollständige Definition des Schönen lautet: „das Schöne ist das sinnlich-angenehme, idealisirte Bild eines lusterfüllten Realen“, so müsste die Definition des Gegentheils lauten: „das Hässliche ist das sinnlich-unangenehme, entstellte oder übertriebene (oder mindestens nicht idealisirte) Bild eines schmerzerfüllten Realen“. Da Kirchmann nur die letzte der vier Bestimmungen umkehrt, so müsste er wenigstens Gründe dafür angeben, warum er nur diese und nicht auch die beiden ersten Bestimmungen umkehrt. Die Erörterung des sinnlich Unangenehmen und seiner ästhetischen Bedeutung für die Darstellung des charakteristisch Schönen hat Kirchmann versäumt. Das nicht idealisirte Bild des Schmerzes würde nach ihm im Kunstschönen keinen Platz finden, da dieses immer irgend welche Art der idealisirenden Verstärkung voraussetzt; nur das Naturhässliche könnte ein nicht-idealisirtes Bild des Schmerzes sein. Die Umkehrung des Begriffs der Idealisirung beim Hässlichen giebt Kirchmann für das naturalistisch Hässliche indirekt zu; denn wenn „Idealisirung“ allgemein ausgedrückt eine Steigerung des Seelenvollen im Bilde (theils durch Reinigung, theils durch Verstärkung) ist, so muss er nothwendig eine verschönernde und eine verhässlichende Idealisirung unterscheiden, je nachdem der seelische Gehalt Lust oder Schmerz ist. Ist das Bild der Lust schön, so muss seine Verstärkung „verschönernde Idealisirung“ sein; ist das Bild des Schmerzes hässlich, so muss seine Steigerung „verhässlichende Idealisirung“ heissen, insofern sie mit der Steigerung des schmerzvollen Gehaltes im Bilde auch den Grad der Hässlichkeit des Bildes steigert.

Es ist entschieden unrichtig, dass alles formal-Hässliche nur dadurch hässlich wirkt, dass es unbewusste und unwillkürliche Associationen mit bestimmten Schmerzgefühlen wachruft; es ist ebenso unrichtig, dass alles inhaltlich- oder geistig-Hässliche einen realen Schmerz des dargestellten Individuums zum Inhalt hat, und dass der Schmerz desselben nur dann ästhetisch überwunden werden kann, wenn eine grössere Lust desselben Individuums ihn auch reell überwindet. Die Gefühlsästhetik müsste wenigstens die Gefühle eines reell Betheiligten, nicht diejenigen des dargestellten Individuums zum Maassstab der ästhetischen Bedeutung des Bildes nehmen, wo sich dann sofort zeigen würde, dass manche Lust des Dargestellten in den reell Betheiligten Unlust, manche Unlust des Dargestellten in den reell Betheiligten Lust erwecken würde, also auch im Zuschauer des Bildes die entgegengesetzten idealen Gefühle und damit das entgegengesetzte ästhetische Urtheil hervorrufen müsste. In Wahrheit wäre aber dieser zweite Maassstab ebenso falsch wie der erste; was allein entscheidend sein kann für die ästhetische Bedeutung des dargestellten Lust- oder Unlustgehalts ist (abgesehen von der Harmonie zwischen Erscheinungsform und Inhalt) nicht der Lust- oder Unlustcharakter dieses Inhalts, der ganz gleichgültig ist, sondern der ideale Werth dieser Lust- oder Unlust-Gefühle. Wo der Schmerz ein Läuterungsfeuer der Seele ist, wirkt er schön, trotzdem er Schmerz ist; wo die höchste Wollust sich im Kothe der Gemeinheit wälzt, wirkt sie hässlich, trotzdem sie eine zum Gipfel gesteigerte Lust ist. Man braucht dabei gar keine moralischen, sondern bloss rein ideale Maassstäbe anzulegen.

Wenn Kirchmann auch die Verarbeitung des Hässlichen und Gemeinen im Idealschönen anerkennt, so bleiben seine Ausführungen doch alle zu fragmentarisch und werden durch sein schiefes Grundprincip mit verdorben. —

Schasler verwirft jede Auffassung, welche das Hässliche als blosse Privation des Schönen, als Abfall der Idee von sich selbst, oder als eine bedauerliche, durch das Gebundensein der Idee an die Endlichkeit bedingte Nothwendigkeit betrachtet (Kritische Geschichte der Aesthetik 1872. S. 795, 1024, 1036—1037). Er unterscheidet das Hässliche vom Unkünstlerischen, welches nicht mehr ein Gegensatz innerhalb der Sphäre des Schönen selbst, sondern ein subjektiver Mangel oder eine Verirrung im Künstler ist; alle Behandlung der Inkorrektheit, sofern sie nicht das Naturschöne, sondern das Kunstschöne betrifft, gehört also nicht in die Aesthetik des Hässlichen, sondern in die Theorie der Künste (S. 1032—1033). Wie das Hässliche nur durch das Schöne, so wird auch das Schöne nur durch das Hässliche möglich; nur durch die Negativität seiner selbst kommt das Schöne zur Wirklichkeit, und die Negativität im Process der Selbstverwirklichung der ästhetischen Idee ist eben das Hässliche (1035). Das Hässliche ist das Moment der Differenz im Schönen und stimmt in dieser Hinsicht mit dem Kontrast überein, dessen ästhetische Bedeutung längst erkannt ist (1036); wenn das Hässliche alle Stufen seiner Entwicklung durchlaufen hat, so bleibt es endlich

allen von ihm durchdrungenen Stufen des Schönen gegenüber als Hässliches im engeren Sinn, als konkret Hässliches, d. h. als Widerspruch des Schönen stehen, und bildet so mit jenem Schattenreich des Ideals einen Kontrast zum Reiche des Schönen, der von den meisten Aesthetikern allein als das Gebiet des Hässlichen angesehen worden ist (1037), nämlich das gespenstische Reich der Teufel, Dämonen, Larven u. s. w. Aber die Beschränkung des Hässlichen auf dieses Reich hindert ebensosehr das Verständniss seiner positiven Bedeutung als der absoluten Bedingung für die Entwicklung des Schönen (1037), wie die Verwechslung des Hässlichen mit dem Unkünstlerischen.

„In allen Künsten entspringt die konkrete Schönheit nicht aus dem Dasein unmittelbarer Idealität, sondern aus der vermittelten, d. h. aus der Aufhebung der Differenz. Fehlt das negative Element — und diess ist das Princip des Hässlichen — so fehlt auch die Entwicklung, die Gliederung, die Totalität, kurz die aus dem Mannichfaltigen sich zusammenschliessende Einheit. Man spricht von malerischer Unordnung: was ist diess anders als die durch die Negativität in die Harmonie der Plastik gebrachte Bewegung? In derselben Weise wird die blosse Regelmässigkeit und Symmetrie der Architektur in die Harmonie der Plastik aufgehoben, wie diese in die Eurhythmie des Malerischen. Solches Aufgehobenwerden ist aber ein Negativgesetzt werden. Eine Ruine z. B. ist, architektonisch betrachtet, Mangelhaftigkeit, Zerstörung, Verfall, malerisch betrachtet umgekehrt sogar eine höhere als bloss architektonische Schönheit“ (1036). Das Hässliche muss also schon in der allerersten Wirklichkeit des Schönen vorhanden sein, und überall, wo das Schöne durch Konkretion aus sich und diesem seinen Gegensatz einen affirmativen Abschluss seiner begrifflichen Entwicklung gefunden hat, muss es als neue Negativität wirkend hervortreten, um eine neue Differenz zu setzen, mit deren Ueberwindung die Entwicklung weitergeht (1028). Wie das Böse in der Ethik, das Verbrechen in der Strafrechtslehre, die Krankheit in der Biologie, so ist auch das Hässliche in der Aesthetik nicht eine Besonderung des Schönen (wie etwa das Erhabene, Komische u. s. w.), die an einer bestimmten Stelle abgehandelt werden könnte, sondern derjenige Gegensatz des Schönen, welcher als Princip der Entwicklung alle Sphären desselben durchzieht und das ganze System der Aesthetik durchwächst (1036). Hässlich ist also das Endliche nicht insoweit, als nach Abzug der Idee noch ein ideenloses Residuum in ihm bleibt, wie Ruge meint (1024), auch nicht insofern das Schöne als Erscheinung negirt und bloss die an und für sich weder schöne noch hässliche Idee übrig gelassen wird (1035), sondern nur unter der Voraussetzung der in der Erscheinung latenten, aber noch nicht herausgebildeten Idee (1024), ähnlich wie dumm nur das Individuum mit latentem aber nicht mit fehlenden Verstande ist. Hässlich ist nicht die von sich abgefallene, sondern nur die durch die Endlichkeit noch nicht durchdrungene Schönheit (1024).

„Das abstrakte Schöne, als die absolute Idee in der Erscheinung, setzt eine Differenz zwischen Idee und Erscheinung, welche über-

wunden werden soll. Als solcher Widerspruch gegen die Idee ist die Erscheinung, als die Negativität des Schönen, das Hässliche*). Diess negative Moment nimmt das Schöne in sich zurück und gestaltet sich dadurch zu einem neuen aber konkreten Gegensatz, nämlich zu dem des Erhabenen und Anmuthigen, in denen das Moment des Hässlichen selber, aber auf entgegengesetzte Weise wirksam ist, oder: das was das Erhabene schön macht, die imposante Grösse, würdevolle Hoheit, gewaltige Kraft u. s. f., würde am Anmuthigen plump und roh erscheinen, es würde dadurch aufgehoben werden, widerlich d. h. hässlich werden; das dagegen, was das Anmuthige schön macht, die Leichtigkeit der Bewegung, der heitere Fluss der Linien, der Wechsel harmonischer Uebergänge u. s. f., würde am Erhabenen frivol und würdelos erscheinen, es würde also ebenfalls aufgehoben werden und lächerlich. d. h. seinerseits hässlich werden; z. B. wenn in Offenbach's Orpheus der Vater der Götter tanzend dargestellt ist: je anmuthiger, desto hässlicher" (1021—1022). „Als blosse Negativität, die als Teufel schaffen muss, treibt sie nur die Schönheit durch die Gegensätze, in die es sich besondert, hindurch zum Charakteristisch-Schönen" (963)**); das Emporheben dieser Gegensätze durch Konkrescirung derselben zum künstlerischen Ideal ist die Aufgabe der Kunst (1022). Das Kunstschöne kennt gar kein unaufgehobenes Hässliches; denn als Unschönes ist das Hässliche eben das im charakteristisch Schönen bereits aufgehobene Moment und selbst zum Mittel der künstlerischen Wirkung geworden, und das Unkünstlerische ist, mag es noch so schön sein, ästhetisch unwahr, fällt also nicht mehr innerhalb des Gebiets der Aesthetik (963). Nur in einem Sinne tritt das Hässliche als relativ Selbstständiges in die Kunst ein, nämlich als konkret Hässliches, d. h. als die Verzerrung des Schönen, die durch Kontrast mit demselben seinen

*) Daraus folgt immerhin noch nicht, dass Weisse recht hat, wenn er das Hässliche das unmittelbare Dasein, d. h. die erste — allerdings bloss negative — Wirklichkeit des Schönen nennt, wie Schasler glaubt (1028); denn die erste unmittelbare Wirklichkeit des Schönen ist nothwendig auch schon relative Uebereinstimmung zwischen Idee und Erscheinung, als das Positive, woran erst die andere negative Seite, die relative Differenz beider, haften kann. In keiner Entwicklung kann das Moment der Negativität das erste sein.

**) Der Begriff des Charakteristischen ist bis jetzt noch in keiner Aesthetik genügend erörtert. Nur Fechner widmet ihm einige unzulängliche Bemerkungen. Er definirt dasselbe als eine Darstellung, welche die Momente des Gegenstandes, die ihn von andern unterscheiden, wahr und deutlich, doch ohne Uebertreibung zur Geltung bringt, und sieht die ästhetischen Vortheile des Charakteristischen erstens in der Naturtreue und zweitens in der Vermeidung der Monotonie (Vorschule der Aesth. II 64). Das Verhältniss des Charakteristischen zum Hässlichen lässt sich aber nicht, wie Fechner glaubt, aus dem blossen Gesichtspunkt der Naturtreue bestimmen; denn die Naturhässlichkeit soll ja von der Kunst gerade insoweit durch Idealisirung überwunden werden, als die Wahrung des Charakteristischen es zulässt. Die im Charakteristischen nicht zu beseitigende Hässlichkeit muss daher wo anders herstammen als aus der Nachahmung der Naturhässlichkeit, wie dies auch daraus sich ergiebt, dass Künste ohne Naturvorbild (z. B. die Musik) doch das Hässliche als Moment des Charakteristischen nicht entbehren können. Sie ist vielmehr in der Nothwendigkeit der Individualisirung begründet, durch welche die Idee erst konkret wird und sich von der abstrakten Generalität entfernt.

Triumph nur verherrlicht; „wenn die abstrakte Negativität der Hässlichkeit der wirkende Teufel ist, so ist das konkrete Hässliche der dumme Teufel, der sich in seinem Kampf gegen das Schöne nur blamirt" (963).

Die Schasler'sche Auffassung des Hässlichen ist ohne Zweifel das Tiefste und Wahrste, was über diesen Begriff bisher vorgebracht ist; sie leidet nur auch noch an dem Uebelstand, sich formell zu sehr auf die Hegel'sche Dialektik zu stützen, und infolge dessen in der Synthese des Widerspruchs schon dessen Lösung zu sehen. Die stufenweise Ueberwindung des Hässlichen im Architektonischen, Plastischen und Malerischen hätte Schasler auf den rechten Weg weisen und ihn darauf aufmerksam machen können, dass nur die gegen eine tiefere Stufe der Verwirklichung der Idee verstossende Hässlichkeit zum aufgehobenen Moment im charakteristisch Schönen werden kann, nicht die gegen dieselbe Stufe der Verwirklichung der Idee verstossende Hässlichkeit, welche höchstens durch Kontrastwirkung der Schönheit andrer Bestandtheile des Kunstwerks zur Folie dienen kann. Auf den niederen Stufen der Verwirklichung der Idee reflektirt Schasler nur darum nicht auf diesen Unterschied, weil seine Blicke immer schon weiter schweifen nach den höheren Stufen, auf der höchsten Stufe aber drängt sich derselbe dann doch mit Gewalt auf, ohne dass er einen völlig klaren Ausdruck bei Schasler fände. Diese Mängel sind es gewesen, welche Carriere veranlasst haben, gegen Schasler's Theorie des Hässlichen Verwahrung einzulegen, wogegen Vischer in seiner Selbstkritik (Krit. Gänge VI, 115—123) Schasler ausdrücklich Recht giebt und die Nothwendigkeit der Durchführung des Hässlichen durch alle Besonderungen des Schönen anerkennt. —

Carriere behauptet gegen Schasler, dass nicht das Hässliche, sondern das Individuelle und Freie zum Logischen oder gesetzlich Nothwendigen oder Allgemeinen hinzutreten müsse, um das abstrakte Ideal konkret zu machen, dass es schlimm wäre, wenn das Charaktervolle hässlich sein müsste, und dass das Hässliche als der Gegensatz des Schönen ausserhalb der Idee desselben gedacht werde. Dagegen ist er mit Schasler darin einig, dass das Hässliche für das werdende Schöne von grosser Bedeutung sei, dass erst das überwundene Hässliche in die Kunst eingehen könne (Aesthetik, 2. Aufl., 1873, I, S, 147—148), und dass diese werdende, den Gegensatz und Widerspruch der Disharmonie in sich tragende, aber als überwundenen in sich tragende Schönheit, d. h. die Idee im Processe der Selbstverwirklichung siegreich über widerstrebende Elemente, der gemeinsame Grundbegriff für die Formen des Erhabenen, Tragischen, Komischen und Humoristischen sei (158, 167—168). Wo die Freiheit des Individuellen in gesetzlose Willkür oder naturwidrigen Zwang entartet und doch dabei gegen die gesetzerfüllende Freiheit schön zu sein beansprucht, da entsteht das Hässliche, welches die Harmonie der Theile im Ganzen zerstört (149—150). Der Künstler darf das Hässliche nicht als ein für sich selbstständiges darstellen, sondern als eine von den positiven Eigenschaften des Individuums getragene Verbildung der Gestalt oder Verirrung des Sinnes (158); es wird aufgehoben, wenn

es zwar in den Formen bestehen bleibt, aber die Züge dabei einen geistig edlen Ausdruck erhalten (161), oder wenn das hässliche Individuum eine relativ untergeordnete Stellung als Glied in der Gesammtkomposition einnimmt und dem Schönen in derselben als Kontrast und Folie dient (162). Zwar gipfelt das Hässliche in dem Reich des von sich abgefallenen Geistes, oder der absichtlichen Verletzung des Idealen, aber nicht alles Widerwärtige in einer Gestalt braucht Folge eines Abfalls zu sein, sondern kann auch andere Gründe haben (184, 152).

Man kann Carriere darin Recht geben, dass es die Freiheit des Individuellen oder Gliedlichen gegen die Einheit des Ganzen ist, was die Harmonie des Ganzen stört, also Disharmonie, d. h. Hässlichkeit erzeugt (149), und dass auf jeder Stufe der Verwirklichung der Idee das Hässliche als konträrer Gegensatz des Schönen ausserhalb des Begriffes des Schönen auf dieser Stufe fällt (148). Aber damit ist doch Schasler's Behauptung nicht widerlegt, sondern vielmehr anerkannt, dass das Hässliche, und zwar nicht als selbstständig bestehen bleibender Gegensatz des Schönen, sondern als aufgehobenes Moment im Begriff des Schönen auf höherer Stufe, ein unentbehrlicher Bestandtheil für den Entwicklungsprocess des Schönen sei. Wenn die Asymmetrie des Einzelnen in der Symmetrie des Ganzen aufgehoben wird (162), so wird eben die letztere dadurch reicher, erfüllter, charakteristischer. Wenn die formale Hässlichkeit der Züge in der vergeistigten Schönheit des Ausdrucks aufgehoben wird (161), so wird die letztere dadurch eigenartiger, charakteristischer. Wenn die hässlichen Figuren einer Komposition dem Schönen zum Kontrast und zur Folie dienen und dadurch die Schönheit des ganzen Bildes steigern, so wird die letztere dadurch offenbar charakteristischer, als wenn nur die schönen Figuren ohne diesen Kontrast in die Komposition aufgenommen wären.

Es wäre also unerfindlich, wie Carriere bestreiten wollte, dass das Hässliche auf einer niederen Stufe als aufgehobenes Moment in dem Schönen einer höheren Stufe dazu beiträgt, das letztere charakteristischer, d. h. konkret schöner zu machen. Diess will auch Carriere offenbar gar nicht bestreiten, sondern nur, dass alles Charakteristische durch Aufnahme von Hässlichem niederer Ordnung bedingt ist, und dass irgend welches Charakteristisch-Schöne in der Hereinziehung von unaufgehobenem Hässlichen der gleichen Stufe bestehen könne. Letzteres hat aber auch Schasler niemals behaupten wollen; ersteres hat er in der That behauptet, und, wie ich glaube, in der Hauptsache mit Recht. Um aber dieses Recht zu erweisen, dazu bedürfte es einer Auflösung des Charakteristischen jeder Stufe in Hässliches niederer Stufen, oder des Nachweises, dass es, um mit Carriere zu reden, überall nur der gegen die Einheit und Harmonie verstossende Freiheitsgebrauch des Individuellen, das heisst die von der Freiheit der Glieder gesetzte Disharmonie oder Hässlichkeit ist, welche die Schönheit des Ganzen von der generellen Schablone zur individuellen Charakteristik konkresciren lässt. Diesen Nachweis hat Schasler versäumt, Carriere hat aber ebenso wenig einen Gegenbeweis erbracht, vielmehr

stimmt er in den Grundgedanken mit Schasler überein, obwohl er dieselben zu bekämpfen scheint.

2. Das Erhabene und sein Gegensatz.

Nach Kant ist das Erhabene nicht eine Besonderung oder Modifikation des Schönen, sondern ein Gegensatz zu demselben, der nur anhangsweise in der ästhetischen Theorie zu behandeln ist (Kant's s. W. ed. Ros. u. Schub. Bd. IV S. 100). Das Wohlgefallen am Schönen ist eine direkte positive Lust, dasjenige am Erhabenen eine „negative Lust", nämlich Bewunderung oder Achtung (90, 104); das Schöne ist von einer gleichsam vorherbestimmten formalen Zweckmässigkeit und Angemessenheit für unsere Urtheilskraft, das Erhabene hingegen zweckwidrig und unangemessen für dieselbe (98), woraus ein Gefühl der Unlust bei der Auffassung desselben entspringt (114). „Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund ausser uns suchen, zum Erhabenen aber bloss in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt" (100); sofern das Erhabene doch indirekt ein Wohlgefallen bei sich führt, ist es „nicht etwa ein Wohlgefallen am Objekte, wie beim Schönen, . . . sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst" (104). „Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüthe enthalten" (122 vgl. 112); „also heisst die Natur hier erhaben, bloss weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüth die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung über die Natur sich fühlbar machen kann" (119 bis 120). „Wir können nicht mehr sagen, als dass der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüthe angetroffen werden kann" (99), und zwar so, dass das Afficirtwerden des Gemüthes vom Objekt (im Unterschied von demjenigen durch das Schöne) direkt ein hemmendes, niederdrückendes ist, durch welches erst mittelbar die sekundäre Reaktion des Gemüthes mit einem die Lebensthätigkeit befördernden, erhebenden ausgelöst wird (98). Zunächst ist das Ueberschwängliche für die Einbildungskraft „ein Abgrund, worin sie sich zu verlieren fürchtet" (115), und das Gefühl ein negatives der Freiheitsberaubung, während erst in zweiter Reihe das positive Gefühl einer Erweiterung und Macht folgt, die grösser ist als die, welche sie aufopfert (128).

So fein auch die psychologische Unterscheidung der zwei entgegengesetzten Gefühlsmomente im Eindruck des Erhabenen ist, durch deren wechselndes Ineinanderspielen dieser Eindruck zu einem bewegten (im Gegensatz zu dem des Schönen und dessen kontemplativer Ruhe) wird (101, 1114), so sind dabei doch zwei Vorbehalte zu machen. Erstens ist ja auch das Schöne nicht in dem unsere Sinnlichkeit afficirenden (erkenntnisstheoretisch transcendenten) Naturdinge, sondern erst in der ästhetischen Gefühlsreaktion auf die empfangenen Sinnes-

eindrücke, also auch das Schöne ist in der Natur nur in kausaler Projektion, als äussere Ursache unseres Eindrucks vom Schönen. Zweitens aber ist es unrichtig, dass beim Erhabenen der Natur das Gegebene nur äussere Ursache der negativen, deprimirenden Gefühlsreaktion und nicht in ganz demselben Sinne auch äussere Ursache der positiven, erhebenden Gefühlsreaktion sein soll, unbeschadet dessen, dass bei beiden (ebenso wie bei der Gefühlsreaktion des Schönen) das Gemüth die aktiv reagirende Mitursache ist. Räumt man aber diess (was sogleich näher zu besprechen ist) ein, so schwindet der Gegensatz, den Kant zwischen dem Schönen und Erhabenen aufstellt, und das letztere wird zu einer Unterart des ersteren, welche durch das Ineinander des von Kant richtig erfassten Gefühlsgegensatzes charakterisirt ist.

Dass das Erhabene in gewissem Sinne subjektiver als das (auch schon subjektive) Schöne, dass es subjektiv in zweiter Potenz ist, hat Kant richtig herausgefühlt, er hat nur den Grund dafür am unrechten Orte gesucht. Auch das hat Kant treffend bemerkt, dass das Erhabene im Vergleich zum Schönen mehr Ernst zeige (98), also der ernsten Seite des Schönen angehöre, und dass es kein Einwand gegen ein der ästhetischen Beurtheilung zu Grunde liegendes Princip sei, wenn man dagegen geltend mache, dass man sich desselben beim Urtheilen nicht immer bewusst sei (120). Bei der ersteren Bemerkung ist aber der Vorbehalt zu machen, dass die Entgegensetzung des Schönen und Erhabenen wie Spiel und Ernst leicht dahin missdeutet werden kann, als ob das Erhabene aus dem allem praktischen Lebensernst entgegengesetzten Gebiet des ästhetischen Scheins herausträte; diess würde aber durchaus nicht Kant's Meinung entsprechen, der vielmehr ausdrücklich betont, dass das Erhabene keineswegs reale Furcht erwecken, sondern nur bedingungsweise als furchterregend vorgestellt, oder als furchtbar betrachtet werden darf (117—118), so dass das ästhetische Scheingefühl sehr wohl von dem Ernst des Lebens unterschieden wird.

Endlich ist noch das hervorzuheben, dass Kant alle Erhabenheit auf Ideen gründet (99) und selbst das Erhabene der Natur auf das „übersinnliche Substrat“ zurückführt, „das ihr und zugleich unserem Vermögen zu denken zu Grunde liegt“ (111—112); hiermit ist einerseits die formalistische Erklärung, welche er beim Schönen zunächst versucht, für das Erhabene ausgeschlossen, und die idealistische als die allein zulässige hingestellt, und andrerseits ist durch den Hinweis auf die Identität des „übersinnlichen Substrats“ im erhabenen Naturobjekt und dem das Erhabene fühlenden Subjekt der Schlüssel gefunden zu dem positiv erhebenden Eindruck, den das erstere auf das letztere macht. Denn wenn das Subjekt sich von der Ueberlegenheit des Objekts deprimirt fühlt, sofern dasselbe ihm als ein phänomenal von ihm verschiedenes erscheint, so muss es sich von eben dieser Ueberlegenheit erweitert und gehoben fühlen, sofern es das übersinnliche Wesen des Objekts zugleich als sein eigenes Wesen erfasst, also die Ueberlegenheit des Objektes als seine eigene geniesst; dieser Gedanke liegt aber vorläufig Kant noch fern, der für die energische positive

Erfassung des genial gestreiften monistischen Princips ein viel zu schüchterner Metaphysiker ist, und bei der ästhetischen Anschauung (ebenso wie beim sittlichen Willen) in dem unfruchtbaren unendlichen Progress stecken bleibt, nämlich in der „vergeblichen Bestrebung des Gemüths, die Vorstellung der Sinne diesen [den Ideen der Vernunft] angemessen zu machen“ (127).

Kant unterscheidet ein mathematisch und dynamisch Erhabenes (d. h. genauer ausgedrückt: extensiv und intensiv Erhabenes) und bezieht das erstere auf das Erkenntnissvermögen, das letztere auf das Begehrungsvermögen (101). Dass das intensiv oder dynamisch Erhabene eine nähere Beziehung zum Begehrungsvermögen hat, liegt auf der Hand für jeden, der entweder den Willen als eine Art der Kraft, oder die Kraft als eine Art des Willens, oder Kraft und Wille als zwei Arten eines dritten allgemeineren Princips der Intensität auffasst. Die Frage ist nur, ob es ein Erhabenes giebt, ohne diess Moment dynamischer Intensität als wesentliche Grundlage, ein Erhabenes, das in blosser Extension besteht und deshalb zu dem Begehrungsvermögen oder der dynamischen Willens-Intensität des Subjekts in keiner direkten Beziehung steht; denn wenn es ein solches giebt, so wird es sich kaum noch an ein anderes als an das Erkenntnissvermögen wenden können. Nun kann aber alles Erhabene, das in extensiver Grösse zur sinnlichen Erscheinung gelangt, doch nur dadurch den Eindruck der Erhabenheit im Beschauer hervorbringen, dass derselbe aus der gegebenen extensiven Grösse einen unwillkürlichen Schluss zieht auf die intensive Grösse der Kräfte, die in derselben ihre Wirksamkeit bekunden oder bekundet haben, und letztere als unermesslich überlegen empfindet. Man könnte, auch wenn man diess zugiebt, noch immer den Unterschied des mathematisch und dynamisch Erhabenen festzuhalten versuchen, indem man ihn definirt als den Unterschied desjenigen Erhabenen, bei welchem die überlegene Intensität mittelbar als Ursache der extensiven Grösse, und desjenigen, bei welchem sie unmittelbar als solche wahrgenommen wird; aber dem steht entgegen, dass alle dynamische Intensität nur mittelbar durch ihre Wirkungen wahrgenommen wird. Es würde also nur der Unterschied übrig bleiben, dass die dynamische Ueberlegenheit im ersteren Fall aus der räumlichen oder zeitlichen Extension ihrer Wirkung, im letzteren Falle aus anderen Kennzeichen (qualitativen Maassverhältnissen) ihrer Wirkung erschlossen wird, und dieser Unterschied erscheint nicht mehr ausreichend zu einer grundlegenden Eintheilung des ganzen Gebiets, wenn er auch seine Beachtung fordert. Jedenfalls ist alles Erhabene ein dynamisch Erhabenes und wendet sich als solches nicht bloss an das Erkenntnissvermögen des Subjekts.

Durch seine ungerechtfertigte Theilung in mathematisch und dynamisch Erhabenen kommt Kant zu einer bei beiden verschiedenen Motivirung des ersten, negativen, deprimirenden Eindrucks, den das Erhabene macht; bei dem dynamisch Erhabenen soll es ausschliesslich die konditionale ästhetische Furchtbarkeit einer jedem möglichen Widerstande überlegenen Kraft oder Gewalt (117—118), bei dem mathematisch Erhabenen dagegen die Unangemessenheit der Sinnlich-

keit an einen absolut grossen (nicht bloss komparativ grossen) d. h. unendlich grossen Gegenstand sein (102, 104, 110). Bei dem dynamisch Erhabenen fühlt Kant sehr wohl, dass eine jedem menschenmöglichen Widerstande überlegene Gewalt, also eine nicht schlechthin, sondern nur vergleichsweise zu der unsrigen überlegene Kraft ausreicht, um den ästhetischen Eindruck des Erhabenen zu begründen, ohne dass von einer unendlichen Kraft die Rede zu sein braucht; bei dem mathematisch Erhabenen aber kommt er, weil er es von seiner dynamischen Wurzel abgetrennt hat, auf diese falsche Ansicht. Kant macht die ganz richtige Bemerkung, dass das Erhabene da beginnt, wo die sinnliche Auffassung des Gegenstandes beim successiven Ausmessen desselben mit dem Augenmaass (105) so weit gelangt ist, dass die zuerst aufgefassten Theilvorstellungen schon zu erlöschen anheben, bevor der Ausmessungsprocess beendet ist, und zur einheitlichen Zusammenfassung des Ganzen fortgeschritten werden kann (106—107); anstatt sich aber mit dieser vergleichsweise für unser Augenmaass „unermesslichen" Grösse zu begnügen und alles Erhabene als relativ, also endlich, anzuerkennen, spricht er von einem mit dem unendlichen Universum zusammenfallenden (111) „absoluten Maass" (106) und einer absoluten, über alle Vergleichung erhabenen „Grösse, die bloss sich selbst gleich ist", also auch in der Natur gar nicht zu suchen ist (104). Die Auffassung des Erhabenen würde danach nur dann entstehen, wenn man einen Naturgegenstand mit der sinnlichen Anschauung für unendlich gross hält, obwohl er es nicht ist; diese Ansicht widerspricht aber aller Erfahrung, da selbst der Sternenhimmel als durchaus begrenzte Halbkugel von endlichem Radius mit wenigen Tausend Lichtpunkten erscheint, und ein erhabenes Bauwerk sicherlich keinen Augenblick von irgend Jemanden für unendlich gross auch nur angesehen wird. Dass der Geist das Unendliche als ein (vollendetes) Ganzes ohne Widerspruch auch nur denken könne (110), ist eine durchaus irrthümliche Behauptung Kant's, und deshalb ist auch seine aus ihr gezogene Folgerung irrig, dass die Natur (mathematisch) erhaben sei in denjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung im Geiste diese Idee ihrer Unendlichkeit (als ohne Widerspruch zu denkender unendlicher Ganzen) erweckt (111, 117) oder mit anderen Worten, deren Anschauung uns dessen stolz bewusst werden lässt, dass wir in der Vernunft ein jeder sinnlichen Grössenschätzung überlegenes Vermögen zur komprehensiven Auffassung unendlicher Totalitäten besitzen (117, 115).

So sehr man es loben muss, dass Kant das Erhabene auf Ideen zurückzuführen sucht, so wenig kann man es billigen, dass er auch hier unter Ideen bloss seine „Vernunftideen" (114, 117) versteht, d. h. Ideen einer Vernunft, die sich in einem (widersinnigen) Vermögen des Unendlichen (115) und einem (einseitigen) Vermögen der moralischen Selbstbestimmung erschöpft (123). Wenn man die moralische Stimmung des Gemüths mit Kant ausschliesslich in der „Achtung" findet, so kann man es gelten lassen, in dem ästhetischen Gefühlseindruck einer imponirenden Erhabenheit eine gewisse Aehnlichkeit der Gemüthsstimmung mit der moralischen zu finden (128); aber entschieden falsch

ist es, das moralische Gefühl als die nothwendige subjektive Voraussetzung für den Eindruck der Erhabenheit hinzustellen (124—125). Der ganze Kant'sche Erklärungsversuch des positiven Eindrucks der Erhabenheit geht nach einer verkehrten Richtung, nämlich auf Isolirung und Entgegensetzung des Subjekts, auf Zurückziehung desselben aus dem Natur-Objekt auf sich selbst und seine persönliche, geistig-sittliche Würde, während in Wahrheit der positive Eindruck der Erhabenheit nur erlangt wird, wenn das Subjekt ganz aus sich herausgeht, sich selbst und seinen phänomenalen Gegensatz zum Objekt vergisst und sich mit seinem ganzen Sein und Fühlen in das erhabene Objekt hineinversetzt und versenkt und so in dessen Wesen sich aufgehend fühlt, dass es dessen Erhabenheit als die seinige geniesst. Diess gilt ebensowohl gegenüber erhabenen Naturobjekten wie gegenüber einem erhabenen Geist, z. B. einem schrecklos und furchtlos der Gefahr trotzenden und besonnenem und rüstig zu Werk gehenden Menschen (120); ein solcher wird mir niemals als erhaben imponiren, so lange er mir bloss das Bewusstsein meiner eigenen sittlichen Würde erweckt, anstatt mich die seinige in ihm als eine der meinigen überlegene bewundern zu lassen.

Auch bei dem Problem des Erhabenen ist es bewunderungswürdig, wie weit Kant gegen seine Vorgänger vorangekommen und wie viele richtige und feine Beobachtungen er über diesen Gegenstand gesammelt hat. Leider haben seine Fehler sich wie eine vererbte Krankheit durch die meisten späteren Arbeiten über diese Frage hindurchgeschleppt, da kein Autor unterlassen hat, Kant zu lesen, und nur Wenige sich volle kritische Freiheit einem so imponirenden Geiste gegenüber bewahrt haben. —

Schiller steht in seinen Betrachtungen über das Erhabene der Natur („Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände" s. W. in 8vo XI S. 433—454) und über das Erhabene der Gesinnung und des Charakters („Ueber das Erhabene" XII 261 bis 279, „Ueber das Pathetische" XI 361—390) wesentlich auf dem Kant'schen Standpunkt und begnügt sich damit, die Lehre Kant's in geschmackvoller Weise zu popularisiren und mit geistvollen Einzelbemerkungen zu durchweben. Obwohl er wiederholentlich vor der Verwechselung des moralischen und ästhetischen Gesichtspunkts warnt (XI 385—393, XII 274—278), bleibt er selbst doch zu sehr in dem Kant'schen Gegensatz von Sinnenwesen und Vernunftwesen, Naturnothwendigkeit und intelligibler Freiheit, Trieb und Sittengesetz befangen, um sich nicht bei dem Erhabenen der Gesinnung und des Charakters in eine moralische Auslegung des zu erklärenden Problems zu verwickeln, und dasselbe gilt für seine Weiterbildung der Kant'schen Aesthetik in Bezug auf die Begriffe der „Anmuth und Würde" (XI 296—360). Anstatt sich mit der Erklärung der Anmuth als des unwillkürlichen Ausdrucks seelenvoller Empfindungen durch sympathetische Bewegungen zu begnügen, deutet er die seelenvollen Empfindungen flugs in moralische Empfindungen um, schliesst dadurch das ganze Thierreich von dem Gebiete der Anmuth aus und bringt ein Element der Reflexion in die Anmuth hinein, welche den

unwillkürlichen, instinktiven, naiven und unbewussten Charakter derselben aufhebt. Anstatt die Würde in dem unwillkürlichen Ausdruck irgend welcher selbstbewussten Ueberlegenheit zu suchen, beschränkt er dieselbe auf moralisches Selbstgefühl und schliesst dadurch alle Ueberlegenheit der politischen, kirchlichen und socialen Stellung von der Würde aus.*) Ueberall wo Schiller seiner eigenen feinen Seelenbeobachtung und Divination folgt, fördert er echte Goldkörner zu Tage; überall wo er sich von der Kant'schen Schuldoktrin einschnüren lässt, wird seine Reflexion abstrakt, einseitig, schief, gewaltsam und unfruchtbar. Er hatte ganz das Zeug dazu, einer der grössten Aesthetiker des 19. Jahrhunderts zu werden, wenn er Zeit gefunden hätte, sich bei längerem Leben von dem Kant'schen Dualismus und Moralismus zu emancipiren. —

Jean Paul hat seine „Vorschule der Aesthetik“ (1804) offenbar als Rechtfertigungsschrift für seine Thätigkeit als Schriftsteller, für seinen Stil und die von ihm zumeist verwendete Form des humoristischen Romans verfasst und veröffentlicht. Um die romantische Dichtkunst zu definiren, musste er sie von der klassischen unterscheiden, welche er die griechische oder plastische nennt; um den Roman zu definiren, musste er ihn von den übrigen Formen der epischen Dichtkunst und diese von der dramatischen und lyrischen unterscheiden; um endlich das Humoristische zu definiren, musste er es von dem Witzigen und Lächerlichen unterscheiden. So wuchs seine Schrift zu einer immerhin sehr unvollständigen Poetik mit einigen ästhetischen Abschweifungen an.

Das Erhabene erörtert Jean Paul nur (§ 27), um an ihm als Gegensatz einen Anhalt für die Erklärung des Lächerlichen zu gewinnen (§ 26). Vischer's irrige Entgegensetzung des Komischen und Erhabenen stammt offenbar von Jean Paul's Entgegensetzung des Lächerlichen und Erhabenen ab, während der richtige Gegensatz zum Lächerlichen das Traurige (wie zum Heitern das Ernste und zum Komischen das Tragische) ist. Jean Paul definirt das Erhabene als das „angewandte Unendliche“, d. h. genauer das auf einen sinnlichen Gegenstand angewandte Unendliche. Das Bezeichnende oder Zeichen ist ein Endliches, das von der Anschauung der Sinne oder der Phantasie umspannt wird, und der Eindruck der Erhabenheit ist um so stärker, je geringer das Gewicht des sinnlichen Zeichens ist (Jupiters Brauenwink, oder Jehovah im linden leisen Wehen). Das Unendliche steckt nur im Bezeichneten, das als solches unsinnlich ist; die dem Erhabenen zu Grunde liegende Unendlichkeit ist also nicht eine solche der Anschauung oder der Phantasie, sondern des mit jener durch einen natürlichen Zusammenhang (wie in der Physiognomik) verbundenen Begriffs. Hiermit ist der Fehler, die Erhabenheit in der Unendlichkeit zu suchen, allerdings um einen Schritt zurückgeschoben, und zwar in das unsinnliche Gebiet, wo er der Aesthetik keinen Schaden mehr thut; aber er ist doch nicht ausgeschieden. Ferner hat Jean Paul zwar richtig erkannt, dass das Auge unmittelbar nur

*) Wegen des genaueren Nachweises des hier Angedeuteten kann ich auf Schasler's krit. Gesch. d. Aesth. S. 598—616 verweisen.

extensive Grössen anschaut, und die Intensität der Lichtstärke nur wenig zur Erhabenheit beiträgt, aber er irrt, wenn er glaubt, dass das Ohr die intensive Grösse der Kraft anders als mittelbar aus ihren Wirkungen erschliesse, und dass das Auge nicht auch im Stande sei, die Grösse der Kraft aus ihren Wirkungen intuitiv zu erschliessen. Die Anerkennung eines mathematisch oder extensiv Erhabenen neben dem dynamisch Erhabenen und die Gleichsetzung dieses Gegensatzes mit demjenigen des optisch und akustisch Erhabenen ist verfehlt, und ebenso fehlt das Verständniss dafür, dass das Bezeichnete, d. h. das unsinnlich Unendliche, eben das dynamisch unermesslich Ueberlegene sei. Da Jean Paul Stufen der Erhabenheit anerkennt und Kant's Satz, dass neben dem Erhabenen alles klein sei, verwirft, so hätte ihm der Gedanke nahe liegen sollen, dass die verschiedenen Stufen der bezeichneten Grösse nur relative Ueberlegenheit über unser Grössenmaass, keine absolute Unendlichkeit zu besitzen brauchen, um durch ihr sinnliches Zeichen erhaben zu wirken. —

Nach Schelling soll, wie das Schöne die Einbildung des Endlichen in's Unendliche, so das Erhabene die Einbildung des Unendlichen in's Endliche sein (s. W. 1. Abthlg. Bd. V, S. 461); wie das Schöne des objektiven Kunstwerks der realen Seite des Genies oder der Kunst im engeren Sinne, so soll das Erhabene der idealen Seite desselben, der Poesie, entsprechen (470). Der ideale Gehalt oder die Idee ist die unendliche Seite am Kunstwerk (632), die Form seiner Erscheinung die endliche (464). Das Hineinbilden eines unendlichen idealen Inhalts in die endliche Form muss also die Endlichkeit von derselben abstreifen, muss sie zu einem relativ Unendlichen machen, d. h. zu einem Endlichen, das in Bezug auf die sinnliche Anschauung als absolut gross erscheint; andrerseits muss das Hineinbilden des unendlichen idealen Gehalts in's Endliche die Bestimmung an dem letzteren negiren, welche recht eigentlich seine Endlichkeit zur Anschauung bringt, d. h. seine Form (464). Deshalb ist die Formlosigkeit in Verbindung mit der sinnlichen Unbegrenztheit (470) dasjenige, was am unmittelbarsten erhaben erscheint (464); in der Natur entspricht dem das Chaos (465). „Das" (wahrhaft oder ideell) „Unendliche ist das Herrschende, aber es herrscht doch nur, inwiefern es in dem sinnlich Unendlichen, das insofern wieder ein Endliches ist, angeschaut wird. Dieses Anschauen des wahrhaft Unendlichen in dem Unendlichen der Natur ist die Poesie, welche der Mensch allgemein üben kann; denn es ist das Anschauende selbst, dem das relativ Grosse der Natur zum Erhabenen wird, indem er es zum Symbol des absolut Grossen macht" (463).

Durch die unumwundene Anerkennung der relativen Grösse des Erhabenen steht Schelling über Kant und vielen seiner Nachfolger und hat auch darin Recht, dass die anscheinend unermessliche Grösse des Naturerhabenen dem Anschauenden als Symbol gelten kann für eine wahrhaft incommensurable hinter demselben stehende, ideale Grösse; Unrecht hat er nur darin, dass er erstens diese symbolische Beziehung für unerlässlich zum Zustandekommen des Eindrucks der

Erhabenheit hält, und dass er zweitens die qualitative Incommensurabilität des symbolisch geahnten idealen Gehalts höherer Ordnung zu einem absolut Grossen, d. h. quantitativ Unendlichen aufbauscht, welches in allen Sphären des Seins und auf allen Stufen der Idee gleich unmöglich ist. Gewiss wird der Eindruck der Erhabenheit stärker sein, wenn ich eine vulkanische Eruption nicht als blosse Naturerscheinung, sondern als Symbol einer Macht ansehe, welche allen Naturkräften qualitativ überlegen ist und mit den letzteren nur als mit einem Ausfluss ihrer selbst spielt; aber nothwendig ist solche symbolische Beziehung durchaus nicht, und der Eindruck der Naturerscheinung ist auch schon an und für sich erhaben, wenn die ihr immanente Idee sich auf die uns unermesslich überlegene Naturkraft (als eine Willensäusserung mit idealem Gehalt von niederer Stufe) beschränkt. Ebenso kann die Erhabenheit des Leidens eines Tapferen gesteigert werden durch symbolische Beziehung desselben auf „ein Unendliches, das über allem Leiden ist" (467), nämlich auf die unerschütterliche ethische Gesinnung oder die sittliche Weltordnung; aber nöthig ist solche Symbolik für den Eindruck der Erhabenheit nicht, und ebenso wenig geht der Sinn dieser symbolischen Beziehung auf ein quantitativ Unendliches. Ferner ist solche symbolische Beziehung nicht bloss dem Erhabenen eigen, sondern haftet ganz ebenso gut auch dem Schönen ohne Erhabenheit an, wie denn überhaupt der Gegensatz von „Einbildung des Unendlichen in's Endliche und des Endlichen in's Unendliche" völlig verfehlt ist. Wäre das „Unendliche", oder genauer: der ideale Gehalt, nur im Erhabenen und nicht auch im Schönen das Herrschende und Bestimmende für das Endliche oder die Form der Erscheinung, so wäre damit der ästhetische Idealismus auf die Aesthetik des Erhabenen beschränkt, und für die des Schönen dem Formalismus die Bahn eröffnet, eine Consequenz, die ganz gegen Schelling's Absicht ist. Bemerkenswerth aber ist die Ansicht Schelling's schon deshalb, weil aus ihr die Hegel'sche von dem Ueberragen der Idee über die Erscheinung im Erhabenen historisch erklärlicher wird.

Nur da, wo die den nächsten Inhalt des Erhabenen bildende Kraft ein Wille mit idealem Gehalt von niederer Stufe ist, kann Formlosigkeit für die Steigerung der Erhabenheit günstig sein, insofern die rohe Urgewalt der blinden Kraft sich durch Ueberschreiten jeder Form versinnlicht; auf einer irgendwie höheren Stufe der Idee dagegen giebt jede Kraft ihrem Wirken selbst die Form, so dass ihre Erhabenheit nimmermehr in der Formlosigkeit gesucht werden kann. Diess hat Schelling verkannt. Indem er unrichtiger Weise die Formlosigkeit aus seinem Princip (der Einbildung des Unendlichen in das Endliche) ableitet (464), verleiht er dieser Bestimmung eine falsche Allgemeingültigkeit für den Begriff des Erhabenen; um diesen Widerspruch seiner Theorie mit der handgreiflichen Erfahrung auszugleichen, greift er dann weiter zu dialektischer Sophistik und behauptet, dass die absolute Formlosigkeit grade die höchste, die absolute Form sei, wo sich das Unendliche in ein Endliches fasse, ohne von seinen Schranken berührt zu werden, so dass die absolute Form (z. B. Jupiter,

Juno) für uns dieselbe Wirkung habe wie die absolute Formlosigkeit des Chaos (465). —

Auch Schelling kommt über den Kant'schen Dualismus von Schönem und Erhabenem nicht hinaus, bei welchem der formelle Uebelstand besteht, dass entweder das Erhabene als ein vom Schönen Verschiedenes oder gar demselben Entgegengesetztes ausserhalb des Schönen fällt, oder aber ein engerer und weiterer Sinn des Schönen unterschieden werden muss. Soll das Schöne im Schelling'schen Sinn in der Ineinsbildung des Idealen und Realen oder der Harmonie des Unendlichen und Endlichen gesucht werden, so muss ein Ausgehen von dem Endlichen, das von einem einseitigen Hervortreten oder Uebergewicht desselben fast unabtrennbar scheint, ebenso wenig dem vollendeten Begriff des Schönen Genüge thun, wie ein Ausgehen vom Unendlichen, mit dem ein einseitiges Hervortreten und Uebergewicht des Unendlichen verknüpft sein wird. Dann ist aber weder das Erhabene noch sein Gegensatz, das Schöne im engeren Sinne, als das wahrhaft oder vollendet Schöne anzuerkennen, sondern nur die Synthese oder das Gleichgewicht beider in einem Dritten. Diese Erwägung führte den Schellingianer Ast dahin, für den Gegensatz des Erhabenen, oder das Schöne im engeren Sinne, eine andre Bezeichnung zu suchen. In dem Erhabenen sieht er ein männliches und positives Princip, die Fülle und Kraft des Unendlichen, die im Gegensatz gegen unsere Endlichkeit, Beschränktheit und Ohnmacht unser Gemüth ergreift und gleichsam über sich selbst erhebt, aber doch nicht zur realen Erscheinung des Göttlichen oder dessen vollendeter Durchdringung mit dem Endlichen führt (Syst. d. Kunstlehre 1805 § 44). Das weibliche oder negative Princip hingegen sieht er in der Erscheinung des Endlichen in harmonischer Form und lebendiger Bewegung, und findet in ihm die Quelle des Reizenden und Angenehmen und den Gegenstand des ästhetischen Geschmacks (§ 45). Die vollendete Schönheit erkennt er erst in der Eintracht des Erhabenen und Reizenden an und definirt sie als die „Anmuth, in welcher sich das Endliche und Lebendige zugleich als ewiges Lebendiges, d. h. als vollendetes Sein darstellt" (§ 48).

Hiermit ist in der That der Kant'sche Dualismus von Schönem und Erhabenem überwunden, wenn auch die Bezeichnung des Reizenden oder Angenehmen für das den Gegensatz zum Erhabenen bildende Schöne noch nicht genügen kann, wie bei der Wiederaufnahme dieser Ast'schen Kategorie durch Zeising zur Sprache kommen wird. Ebensowenig wie die Erklärung des Erhabenen durch das Vorwalten des Unendlichen, ebensowenig ist diejenige des Reizenden durch das Vorherrschen des Endlichen (§ 48) haltbar, und die Erhabenheit als ein Moment der Anmuth zu behandeln, dürfte wohl in Zukunft ebenso wenig Beifall finden wie in der Vergangenheit. Aber es war nun doch durch Jean Paul und Ast der Anstoss dazu gegeben, mit dem Kant'schen Dualismus des Erhabenen und Schönen zu brechen und nach einem konkreten ästhetischen Gegensatz des Erhabenen zu suchen, und wenn auch zunächst dabei viele Fehlgriffe vorkommen (das Lächerliche bei Jean Paul und Vischer, das Reizende bei Ast, das Hässliche

bei Solger und Weisse), so war doch die einmal eingeleitete Bewegung nicht wieder zum Stillstand zu bringen und musste früher oder später zum Ziele führen. Jean Paul war nur dadurch darauf gekommen, anstatt des Schönen das Lächerliche zum Gegensatz des Erhabenen zu machen, weil er bei seiner Betrachtung des Lächerlichen das Bedürfniss gefühlt hatte, von einem Gegensatz des Lächerlichen auszugehen, und zu dem Zweck nach dem Erhabenen gegriffen hatte; Ast hingegen geht von dem allgemeinen Begriff des Schönen aus, erkennt in dem Erhabenen bloss ein einseitiges Moment des ersteren und sucht nun nach dem komplementären Begriff zu demjenigen des Erhabenen, den er im Reizenden gefunden zu haben glaubt. Wegen dieses bewusst-systematischen Gedankenganges ist er auch der Wahrheit viel näher gekommen als Jean Paul; weil aber Jean Paul viel konkreter dachte als Ast, so war auch sein Einfluss zunächst entsprechend grösser, und er hatte denselben vorläufig nicht mit Ast sondern mit Solger zu theilen.

Schopenhauer lässt Kant's Eintheilung des Erhabenen in dynamisch und mathematisch Erhabenes als richtig gelten, weicht aber in der Erklärung ihres Eindrucks von ihm ab (W. a. W. u. V. I 242). Das dynamisch Erhabene setzt nach seiner Ansicht ungünstige oder feindliche Beziehungen des Objekts zum Willen des betrachtenden Individuums, d. h. Bedrohung durch eine allen Widerstand aufhebende Uebermacht des Objekts, voraus, welche, wenn der Wille im Bewusstsein die Oberhand gewönne, zur Verdrängung jedes anderen Gedankens durch die Furcht, durch die Angst, sich zu retten, führen würde (I 237—238); das mathematisch Erhabene dagegen setzt eine unermessliche Grösse des Objekts voraus, vor welcher das Individuum sich zu Nichts verkleinert und in Nichts zerfliessen fühlt (I 242, 237). Das erhabene Objekt ist also ein solches, welches das reale Interesse des Individuums berührt, und zwar feindselig oder erdrückend berührt, und geeignet ist, den realen Willen desselben zu erregen; es ist mithin für die Entstehung der ästhetischen Stimmung und der interesselosen ästhetischen Betrachtung entschieden ungünstig, während das schöne Objekt im Gegentheil ein solches ist, welches der Entstehung dieser Stimmung günstig ist. Soll trotzdem dem erhabenen Objekt gegenüber die ästhetische Betrachtungsweise zum Durchbruch gelangen, so muss das Individuum sich von dem als ungünstig erkannten Beziehungen des Objekts zum Willen gewaltsam losreissen, also einen Kampf gegen die Verlockung zum Rückfall in die reale Interessensphäre bestehen, der ihm beim schönen Objekt erspart bleibt (I 238). Behält in diesem Kampf das reine Erkennen die Oberhand, verhindert es die Erregung des Willens durch die Gegenstände, welche allerdings geeignet wären, ihn zu erregen (I 244), so wird diese freie bewusste Erhebung über die Willenssphäre zu einem Sieg und Triumph der reinen ästhetischen Kontemplation, welchen das Bewusstsein als das subjektive Gefühl des Erhabenen oder der Erhebung geniesst, und nur durch diese subjektive Modifikation des Gefühls, nicht durch wesentliche Unterschiede im Objekt unterscheidet sich das Erhabene vom Schönen (I 246). Gleichviel ob

es die unvergleichlich überlegene dynamische Macht oder die Unermesslichkeit der mathematischen Grösse des Objekts ist, was das eigene Ich zum Nichts verkleinert, immer ist es nicht das Objekt, in welchem die Erhabenheit steckt, sondern das Subjekt, welches alle Objekte als selbstgeschaffene Produkte seines Erkennens fühlt, also auch nicht die Willensmacht oder die gewaltigen Leistungen der Kraft, welche erhaben erscheinen, sondern im Gegentheil das erkennende Bewusstsein, welches sich in seiner Unerschütterlichkeit als Mittelpunkt und Schöpfer der Erscheinungswelt der letzteren überlegen fühlt, und durch deren Unermesslichkeit nicht niedergedrückt, sondern gehoben fühlt (I 242—243). Letzten Endes ruht also das Gefühl des Erhabenen in dem Identitätsbewusstsein des Ich mit der Welt (I 243), aber nicht in dem Gefühl einer realen Identität des eigenen Willenswesens mit den gegen dasselbe sich erhebenden Willensmächten, sondern bloss in der subjektiv idealistischen Verflüchtigung der Individuation zu leerem Schein, womit auch alle Gefahr und Bedrohung zu leerem Schein herabsinkt, nämlich in dem Bewusstsein, dass alle die uns bedrohenden Welten ja nur in unserer Vorstellung da sind (I 242).

Wenn die Erhabenheit darin gefunden wird, dass das reine Erkennen sich über den im Objekt liegenden Anreiz zu Erregungen des Willens erhebt, so muss das Gegentheil der Erhabenheit darin gesucht werden, dass das Bewusstsein sich über diesen Anreiz nicht erhebt, sondern auf denselben eingeht und von ihm gefangen nehmen lässt. Demnach bestimmt Schopenhauer übereinstimmend mit Ast als das Gegentheil des Erhabenen das Reizende, verwirft aber diejenige Bedeutung dieses Wortes, wonach jedes Schöne von heiterer Art darunter befasst wird. Er unterscheidet vielmehr das positiv Reizende, welches die Esslust (wie gewisse Stillleben) oder die Lüsternheit zu erregen geeignet ist, und das negativ Reizende, d. h. das Ekelhafte (I 244—246). Das Reizende ist in der Kunst überall zu vermeiden, und das negativ Reizende noch verwerflicher als das positiv Reizende (I 246).

Wenn das Reizende als solches aus dem ästhetischen Gebiet herausfällt, so ist es ein ausserästhetischer Begriff, und kann als solcher nicht mehr einem ästhetischen Begriff als Gegensatz dienen. Aesthetisch reizend, oder anmuthend, oder anmuthig kann nur dasjenige sein, was zwar als Realität geeignet wäre, den Willen positiv zu erregen, was aber, als ästhetischer Schein aufgefasst, in diesen seinen wesentlichen und möglichen Beziehungen zum Willen bloss noch reines Objekt der ästhetischen Kontemplation, und als solches schön ist.*) Das negativ Reizende oder Widrige hat im ästhetischen Schein der Kunst ebenso gut seine Berechtigung, wie das Hässliche überhaupt, von dem es nur eine Besonderung bildet; dass sogar der Gipfel des Widrigen, das Ekelhafte, nicht durchaus unzulässig, sondern da, wo es dem Grauenhaften dient, statthaft ist, hat bereits Lessing

*) Im Einklang hiermit definirt Schopenhauer ganz richtig die Grazie als Schönheit der Bewegung (I 264); denn die Bewegung der Gestalt ist es vor allem, wodurch sie uns anmuthet.

auseinandergesetzt. Gäbe aber Schopenhauer zu, dass auch das Anmuthige und Widrige trotz der ihm in der Realität anhaftenden Reize, ja sogar grade durch das reproducirte ideale Bild derselben Gegenstand der ästhetischen Kontemplation werden kann, so würde das Reizende zu einem Gattungsbegriff werden, der neben anderen Artbegriffen nach seiner Definition auch das Erhabene als das speciell die Furcht oder Angst Reizende umspannt. Da das erhabene Objekt das Individuum mit Vernichtung bedrohen soll, so würde es genauer eine Unterart des negativ Reizenden bilden, immer im Sinne behalten, dass es nur dann ästhetisch wird, wenn es in seinen negativen Beziehungen zum Willen durch die reine ästhetische Kontemplation als ästhetischer Schein aufgefasst wird.

Hier zeigt sich nun sofort, dass die Bestimmung des erhabenen Objekts als eines Gefahr und Vernichtung drohenden viel zu eng ist, und deshalb die weitere Entwicklung auf zu schmaler Grundlage ruht. Die Anschauung oder Vorwegnahme der vernichtenden und zerstörenden Wirkungen des Objekts ist niemals selbst Träger der Erhabenheit, sondern nur Mittel zur deutlicheren und lebhafteren Veranschaulichung der in ihnen wirksamen Kraft oder Macht; dieselbe Folge lässt sich aber auch durch Wirkungen veranschaulichen, die gar nichts Bedrohliches und Gefährliches für den Beschauer haben. Wenn selbst der gestirnte Himmel, ohne begriffliche Reflexion betrachtet, nicht mit seiner wahren, sondern nur mit seiner scheinbaren, d. h. endlichen Grösse auf den Beschauer wirkt (I 243), so hat der letztere sich ebensowenig vor dessen Unendlichkeit zu Nichts verkleinert zu fühlen, als er sich vor dem Einsturz dieses mächtigen, anscheinend massiven Gewölbes zu fürchten braucht.

Dass das Erhabene den Beschauer in demselben Maasse als es ihm durch seine unvergleichliche Ueberlegenheit imponirt, auch zugleich deprimirt, hat Schopenhauer richtig herausgefühlt, aber indem er diese Depression jenseits und vor den ästhetischen Eindruck verlegt, hat er ihren specifisch ästhetischen Charakter aufgehoben. Dass der ästhetische Eindruck unvollständig wäre, wenn nicht auf diese Depression eine um so stärkere Erhebung folgte, hat er ebenfalls richtig herausgefühlt, ebenso wie dass diese Erhebung einen wesentlich subjektiven Charakter trägt; aber weil er das objektiv Erhabene an falscher Stelle, nämlich in der Bedrohlichkeit statt in der dynamischen Ueberlegenheit gesucht hatte, konnte er auch die Erhebung des Subjekts über das zunächst imponirende Objekt nicht richtig deuten. Zwar blickt er richtig auf ein zu Grunde liegendes Identitätsgefühl hin, aber indem er dieses abstrakt monistisch und intellektualistisch ausdeutet, verflüchtigt er das, was nothwendig festgehalten werden muss: die individuell selbstständige Dynamik des Objekts, und das, worauf es ankommt: das sich Hineinlegen des Subjekts ins Objekt mit seinem Wollen, Streben und Sehnen. Wie Kant den subjektiven Faktor in der Erhebung über die anfängliche Depression einseitig moralisch deutete, so interpretirt ihn Schopenhauer einseitig erkenntnisstheoretisch. Wenn das imponirende Objekt damit todtgeschlagen wird, dass ich mir gefühlsmässig bewusst werde, es sei

ja doch gleich der ganzen Welt nur in meiner Vorstellung da, so werde ich freilich die Depression los, aber damit auch zugleich die Achtung, Bewunderung und Freude am Objekt und seiner überragenden Bedeutung. Das Erhabene aber fordert die Konservirung, nicht die Verflüchtigung des Objekts; es soll nicht das Objekt ins Subjekt hineingenommen werden, womit jeder Genuss aufhörte, sondern das Subjekt soll sich selbst ins Objekt versetzen und in diesem Identitätsgefühl den Werth und die Bedeutung des Objekts als die seinige geniessen. Hätte Schopenhauer erkannt, dass in allem Erhabenen das Wesentliche das Dynamische mit seiner unvergleichlichen Ueberlegenheit ist, und dass die Erhebung des Subjekts in seinem Genuss dieser Willensmacht durch Selbstversetzung zu suchen ist, so würde er als den unterscheidenden Faktor des Erhabenen vom Schönen das Dominiren des Willens im ästhetischen Eindruck begriffen und damit eine für seine Willensmetaphysik höchst interessante und verlockende Perspektive erschlossen haben. Die Parallelisirung des Verhältnisses zwischen dem Erhabenen und Schönen mit demjenigen zwischen Wille und Idee blieb ihm leider verschlossen, während er seinerseits die Parallele zu dem letzteren Verhältniss an ganz verkehrter Stelle, nämlich in dem Verhältniss der Musik zu den übrigen Künsten suchte. —

Bei Solger ist das Erhabene das Ausstrahlen des göttlichen Wirkens aus dem Mittelpunkte des göttlichen Wesens zur Oberfläche der Erscheinungswelt, und diese Oberfläche der mannichfaltigen Wirklichkeit in ihrer Sättigung mit der Einheit und dem überall gleichen Wesen des Mittelpunktes ist das Schöne (Erwin I 235). Das Erhabene liegt also in übermächtigen Naturkräften, welche uns dunkel an ihren göttlichen Ursprung erinnern, und in Einzelwesen, in welche sich für unsere Phantasie mit Nothwendigkeit die Gottheit einkleidet (I 236); das durch das Erhabene geweckte Gefühl ist „das Entzücken der Ehrfurcht, welches uns durch Anbetung zum Gefühl der Seligkeit emporhebt“ (I 236). Senkt sich die Erhabenheit in die irdischen Dinge herab und erfüllt dieselben mit dem Ausdruck der Göttlichkeit in ihrem gewöhnlichen Leben und Dasein, so ist diess „Würde“ (I 237). Wie Würde zur Erhabenheit, so verhält sich Anmuth zur Schönheit (I 238). Schönheit und Erhabenheit sind nicht verschieden durch ihren Stoff — denn durch beide geht dieselbe schaffende Thätigkeit hindurch — sondern nur durch die Richtung oder den Gesichtspunkt, von dem aus sie angesehen wird: als Produktivität oder als Produkt (I 239). Mit der Erhabenheit verbinden wir den Gedanken der Macht und Kraft und einer gewissen Gewaltsamkeit, mit der Schönheit den der Ruhe (I 241); jede von beiden vollendet und sättigt sich in der anderen auf schöpferische Weise (I 241). Das wirklich vollständige Schöne in der allgemeinen Bedeutung des Worts soll ein Mittelding zwischen diesen Gegensätzen sein, in welchem beide verfliessen (I 243, 247), wogegen Erhabenheit und Schönheit in ihrer Entgegensetzung nur ein Hinstreben zur vollen Schönheit bezeichnen (I 248). —

Krause unterscheidet das Erhabene von dem Grossartigen (Grandiosen) und Riesenhaften (Kolossalen) dadurch, dass in diesen

beiden letzteren die Maassverhältnisse übersehbar bleiben, im ersteren nicht (§ 36, Vorlesgn. S. 138). Liegt die Unübersehbarkeit des Ueberlegenheitsgrades nur am Auffassungsvermögen des Subjekts, so ist das Erhabene nur subjektiv, liegt sie an der Beschaffenheit des Gegenstandes selbst, so ist derselbe an sich erhaben oder objektiv erhaben. Eigentlich entspricht nur das objektiv Erhabene der Idee der Erhabenheit, während das subjektiv Erhabene an sich ein bloss Grandioses oder Kolossales ist, welches nur in dem Beschauer den Schein der Erhabenheit und die mit dieser Idee verbundenen Gefühle erweckt (V. 138, 133—134). An sich, oder wesentlich, oder objektiv erhaben ist erstens das Unendliche im Vergleich mit einem Endlichen und zweitens das Endliche im Vergleich mit einem anderen Endlichen, sofern es dem letzteren nicht bloss quantitativ überlegen ist, sondern qualitativ eine höhere Stufe einnimmt (V. 133, 131). Im Unendlichen fällt das quantitativ Erhabene allemal mit dem qualitativ Erhabenen zusammen, weil das Unendliche schon als solches von einer höheren Stufe ist als das Endliche; im Endlichen aber ist nur das qualitativ Erhabene ein an sich oder objektiv Erhabenes, während das bloss quantitativ Erhabene (sei die Ueberlegenheit extensiv oder intensiv, mathematisch oder dynamisch) eigentlich nur ein Grandioses oder Kolossales ist und nur subjektiv ein Erhabenes zu sein scheint, weil die scheinbare Unermesslichkeit (welche oft nur für einen gewissen Gesichtspunkt besteht und für andere Gesichtspunkte verschwindet) durch den Schein der Unendlichkeit zugleich den Schein erweckt, dass der Gegenstand von einer qualitativ höheren Stufe sei (V. 132, 134). Das objektiv, also qualitativ Erhabene würde gar nichts verlieren, wenn wir es auch subjektiv überschauen und durchschauen und ermessen könnten, und es ist für den Eindruck der Erhabenheit gleichgültig, ob wir diese Fähigkeit besitzen, oder gewinnen können, oder nicht (V. 134—135, 138); die Quantitätsbestimmung ist damit für etwas Unwesentliches und Zufälliges am Erhabenen erklärt, also aus dem Begriff des Erhabenen eliminirt. Es kommt nach Krause nur auf die qualitative Ueberlegenheit der Stufe an, und die quantitative unermessliche Ueberlegenheit oder der Schein derselben dient nur für das Zustandekommen des falschen subjektiven Scheins der Erhabenheit am Kolossalen als Hülfsmittel. Selbst beim Unendlichen ist das Verhältniss dasselbe; sofern es mit der Phantasie sinnlich angeschaut wird, gelangt es nur in einem endlichen Bilde zur Anschauung, dessen Eindruck unter den Begriff des subjektiv Erhabenen fällt (§ 36); sofern es aber mit der Vernunft als ein Unendliches aufgefasst wird, wirkt der Begriff der Unendlichkeit selbst als ein die Vergleichbarkeit und damit den Eindruck der Erhabenheit aufhebendes Moment (V. 130), so dass nur die qualitative Ueberlegenheit der Art nach als Grund der Erhabenheit übrig bleibt (vorausgesetzt, dass nicht auch sie derart ist, die Vergleichbarkeit aufzuheben, wie bei der Idee Gottes [V. 130], sondern derart, die Vergleichbarkeit bestehen zu lassen, wie die Ideen der unendlichen Welt, des unendlichen Geisterreichs, der unendlichen Menschheit, des unendlichen Lebens u. s. w.)

Diese Elimination des Quantitativen und diese Reduktion des Erhabenen auf das Qualitative ist durchaus falsch und verrückt die Grundbestimmung des Begriffs. Ein objektiv an sich oder wesentlich Erhabenes im Sinne Krause's giebt es nicht; das subjektiv Erhabene ist das alleinige Erhabene. Das „objektiv Erhabene" Krause's ist, als reiner Vernunftbegriff gefasst, gar keine ästhetische, sondern eine logische Kategorie, die als solche mit keinerlei ästhetischem Eindruck verknüpft ist (was anzuerkennen Krause durch seinen intellektualistischen Rationalismus verhindert ist); kommt dennoch ein ästhetischer Eindruck zu Stande, so ist es, weil dem Vernunftbegriff von der Phantasie eine sinnliche Anschauung unvermerkt untergeschoben wird, die nun als solche allerdings unter die ästhetische Kategorie des Erhabenen, aber als endliches Bild auch eben nur unter die des subjektiv Erhabenen fällt. Im subjektiv Erhabenen aber kommt es nicht auf die qualitativ überlegene Stufe, sondern auf die quantitative Ueberlegenheit und deren überschwenglichen Grad an, welche Krause nur als Mittel zum Zweck, als Durchgangspunkt zum Ziel gelten lässt. Was unter einer qualitativ höheren Stufe der Art noch zu verstehen sei, bleibt bei Krause unklar, und wird durch die Erläuterung nur noch unklarer, dass darunter eine höhere Stufe der Einheit (eines Ganzen) zu verstehen sei (V. 129). Niemand findet eine kleine phanerogame Pflanze erhaben im Vergleich zu der neben ihr stehenden grossen kryptogamen Pflanze, weil erstere eine qualitativ höhere Stufe der Art nach repräsentirt; niemand findet eine Maus als Säugethier erhaben gegen eine Riesenschildkröte. Wenn uns der reine sittliche Charakter erhaben erscheint im Vergleich zu dem rein egoistischen (V. 138), so ist doch dabei die sittliche Beurtheilungsfähigkeit des letzteren, also seine wesentliche Gleichartigkeit mit dem ersteren vorausgesetzt; es ist also nicht die qualitativ höhere Stufe, welche ihn zu einem erhabenen macht, sondern die quantitative Ueberlegenheit auf der gemeinsamen Stufe sittlicher Persönlichkeit, und seine sittliche Qualität dünkt uns nicht als Qualität erhaben, sondern als ein quantitativ Mächtiges, welches mächtiger ist als das viele Hohe und Gewaltige, das wider ihn ist (V. 131—132). Darum lässt auch der Mensch, sofern er nicht aufhört, sich der durch seine Intelligenz ihm zu Gebote stehenden Gewalt über die Natur und der Ueberlegenheit seiner besonnen beherrschten sittlichen Kraft über die rohen blinden Naturmächte bewusst zu sein, sich von letzteren nicht imponiren, aber doch nur deshalb nicht, weil und insofern die qualitativ höhere Stufe der Kraft auch die intensiv stärkere Kraft, die quantitativ überlegene Macht im Gefolge hat. Wenn Krause behauptet, dass ein von seiner höchsten Höhe ganz überschautes Alpengebirge der Art nach erhaben sei im Vergleich mit allen Erhebungen des flachen Landes, so fügt er doch selbst die nöthige Erklärung, welche die vermeintlich qualitative Erhabenheit auf eine intensiv quantitative zurückführt, hinzu: „Denn diese Gebirge der Erde sind durch eine Kraft gebildet, die von einer höheren Stufe der Kraft und der Macht ist als jene, welche die untergeordneten Gebirge und die untergeordneten Höhen des flachen Landes bilden" (V. 132).

Aus alle dem ist zu schliessen, dass eine höhere Stufe des Lebens oder der Erscheinungsform immer nur insofern den Eindruck der Erhabenheit im Gefolge haben kann, als sie eine überschwenglich überlegene Intensität der Kraft veranschaulicht; ohne Erfüllung dieser Bedingung aber hat sie mit dem Begriff der Erhabenheit gar nichts zu thun. Richtig ist es, dass auch die extensive Ueberlegenheit, welche gewöhnlich unter quantitativer oder mathematischer Ueberlegenheit im engeren Sinne verstanden wird, nur insoweit erhaben wirkt, als sie auf eine ihr zu Grunde liegende intensive Ueberlegenheit hindeutet (was übrigens von Krause gar nicht ausgesprochen wird); insofern nun eine qualitativ höhere Daseinsstufe in höherem Maasse auf intensive Ueberlegenheit hinzudeuten im Stande ist als die bloss extensive Quantität, liegt in dem Fortgang von dieser zu jener allerdings ein begrifflicher Fortschritt in dem Verständniss des Erhabenen. Aber dieser Fortschritt ist bei Krause in sein Gegentheil verkehrt dadurch, dass auch der intensiv-quantitativen oder dynamischen Erhabenheit gegenüber die qualitative als der höhere und wahrere Begriff hingestellt und die Quantität schliesslich ganz aus dem Bereich des Erhabenen eliminirt wird. —

Hegel sucht das Erhabene im unverkennbaren Anschluss an Schelling und Ast in dem Ueberragen der Idee über die Erscheinung. Während im Schönen beide Seiten, das Innere und Aeussere, dem substantiellen Inhalt noch adäquat sind und einander durchdringen, ist im Erhabenen das Aeussere dem substantiellen Inhalt nicht adäquat, ist ihm dienstbar und unterworfen, und das Innere geht über die äusserliche Erscheinung hinaus, so dass eigentlich nur dieses Hinaussein und Hinausgehen zur Darstellung kommt (Aesth. I 466—467). Das Erhabene ist also „der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese"; das Erhabene liegt nicht, wie Kant will, bloss in der Unendlichkeit des Gemüths oder der Subjektivität, sondern auch in der von ihr erfassten Unendlichkeit des substantiellen Inhalts und seiner Bedeutung (455—456). Indem die erhabene Erscheinung einerseits der sie überragenden Idee nicht entspricht, andererseits aber doch auf das Ueberragen und Hinaussein der Idee über ihre äusserliche Bestimmtheit hinweist, ist dieselbe Symbol und kommt das Erhabene wesentlich der symbolischen Kunstform zu (382); die aller Symbolik anhaftende Unangemessenheit von Form und Inhalt, die für gewöhnlich unbewusst bleibt, tritt in der erhabenen Symbolik offen hervor (526).

Um diese Auffassung im Zusammenhang der Hegel'schen Aesthetik recht zu würdigen, muss man daran denken, dass Hegel zunächst immer nur die absolute Idee in ihrer einheitlichen Totalität oder die Gottheit als Inhalt des Schönen in Betracht nimmt, also auch als den Inhalt des Erhabenen ausschliesslich „die im Weltlichen über alles Weltliche hinweggehende Bedeutung Gottes selber setzt", und in der erhabenen symbolischen Kunst zugleich die heilige Kunst sieht (467). In Wahrheit ist diess aber nur eine besondere Seite des Erhabenen, insofern die weltüberragende Heiligkeit Gottes für die

ästhetische Auffassung in die Erhabenheit des Charakters und der Handlungsweise fällt, und erst durch die Grundlage der dynamischen Erhabenheit der Allmacht in die Sphäre der Göttlichkeit hinaufgerückt wird. Grade bei der Erhabenheit des Charakters und der Handlungsweise hat sich allerdings das Subjekt der Erhabenheit schon in die geistige Innerlichkeit zurückgezogen, ohne dass die Erscheinung als solche besonderes Gewicht und Ausdehnung zu haben braucht; aber diese Art der Erhabenheit setzt schon ein feineres intuitives Schlussvermögen voraus, während der rohere Sinn sich eher von der sinnlichen Masse imponiren lässt, weil aus ihr die unermessliche Ueberlegenheit der Kraft sinnenfälliger und unmittelbarer zu entnehmen ist.

Schasler hat deshalb im Gegensatz zu Hegel und im Hinblick auf die mehr sinnenfälligen Beispiele des Erhabenen behauptet, dass die Erhabenheit oder der symbolische Charakter der Erscheinung grade umgekehrt in ihrem Ueberragen über die Idee oder in ihrem erst theilweisen Unterworfensein und theilweisen noch nicht Bewältigtsein durch die Idee, d. h. in ihrer theilweisen Negativität gegen die Idee bestehe, wie es namentlich die symbolische Kunstform der orientalischen Architektur und Plastik zeige (Gesch. d. Aesth. S. 1067—1069). Hierin hat Schasler, soweit es die orientalische Kunst betrifft, ganz ebenso wie Hegel Recht; aber insofern es den Begriff des Erhabenen betrifft, hat er ganz ebenso Unrecht wie Hegel. In einem unvollkommenen Kunstwerk kann gleichzeitig auf der einen Seite die Idee die Erscheinung, auf der anderen Seite die Erscheinung die Idee überragen, weil beide sich eben nicht decken; es kann aber unter Umständen im besonderen Falle je eine dieser Ueberragungen auf Null zusammenschrumpfen, so dass nur die andere übrig bleibt. Läge die Erhabenheit in einer dieser Ueberragungen, so läge sie in etwas Unschönem, die Schönheit Aufhebendem; soll dagegen der Begriff der Erhabenheit eine Modifikation des Begriffs der Schönheit sein, so muss sie nicht aus demjenigen erklärt werden, worin Idee und Erscheinung einander unangemessen sind, sondern aus demjenigen, worin sie einander angemessen sind und sich decken. Nur insoweit kann der Inhalt ästhetisch erhaben werden, als er in die Erscheinung eingegangen ist und durch diese zum anschaulichen Ausdruck gebracht wird; nur insoweit kann die Erscheinung erhaben wirken, als sie die Idee in sich aufgenommen hat und als ihren Inhalt aus sich scheinen lässt. Nur in der untrennbaren Einheit und Kongruenz von Inhalt und Erscheinung liegt die Schönheit, und wenn die Erhabenheit in dem Auseinandergehen und der Inkongruenz beider läge, so wäre die Erhabenheit grade soweit ausgeschlossen, als die Schönheit verwirklicht ist, so dass wohl Kompromisse zwischen Schönheit und Erhabenheit übrig blieben, aber nicht mehr die höchste Schönheit in der Einheit beider gesucht werden könnte.

Es ist aber nicht das Schöne, durch dessen Wachsthum und Vollendung die Erhabenheit aufgelöst wird, sondern wie Hegel sehr wohl weiss (II 98—99), das Anmuthige und Reizende, das durch Betonung des sinnlichen Daseins und der zufälligen Partikularität von

dem Allgemeinen und dem Ernste des tieferen Gehalts ablockt. „Die Grazie ist ein Herübersichwenden zum Zuhörer, Zuschauer, das der strengere Stil verschmäht“ (II 248). Hierin liegt das Richtige, dass Anmuth ein Gegensatz zur Erhabenheit ist; zwischen beiden muss in jedem einzelnen Falle der dem Inhalt entsprechende und von ihm geforderte Kompromiss geschlossen werden. Unrichtig aber ist die Meinung, als ob nicht jedes Kunstwerk sich an den Zuhörer oder Zuschauer wendete, und als ob nicht auch im erhabensten Kunstwerk, sofern es schön ist, auch zugleich ein gewisses Maass von Anmuth enthalten wäre, wenn sie auch der Strenge der Erhabenheit nach Maassgabe der Ansprüche des Inhalts untergeordnet bleiben muss. —

Trahndorff sucht ähnlich wie Schelling, Ast und Hegel das Erhabene in einem Uebergreifen der Idee über die Erscheinung. Wenn die Idee (oder, wie er sagt: „die Form des Universums“) in der Anschauungsform der Räumlichkeit und Zeitlichkeit völlig aufgeht, so giebt das Erfassen dieser Einheit das Schöne, wenn sie über die Anschauungsformen der Räumlichkeit und Zeitlichkeit hinausgeht, so liefert das Erfassen dieses Verhältnisses das Grossartige und das Erhabene (Aesth. § 13). Der Unterschied des Grossartigen und Erhabenen bleibt unklar. „Jedes einzelne Bild, welches nur als Glied eines ausser der Anschauungsform liegenden Ganzen und in Beziehung auf eine höhere Einheit erfasst werden kann, wird dadurch ein grossartiges Glied, und das Verhältniss derselben im Ganzen wird ein grossartiges Verhältniss genannt“ (I 81—82). Wenn aber die „Form“ (oder Idee) im Bilde sich so erweitert, dass sie auch nicht mehr durch Beziehung der Bilder als Theile auf ein höheres Ganze mit der Anschauung erreicht werden, sondern nur noch als ein jenseits aller Anschauung Liegendes mit Hülfe der in der Anschauung gebotenen Andeutungen geahnt werden kann, so ergiebt dieses Erfassen das Erhabene (I 82). Da nun aber nach Trahndorff die ideale „Form des Universums“ selbst schon jenseits von Zeit und Raum liegt, und unter allen Umständen nur mit der Ahnung erfasst werden kann, so muss unter diesen Voraussetzungen entweder alles Schöne und Grossartige selbst schon als ästhetisch Werthvolles auch ohne Weiteres ein Erhabenes sein, oder das schöne Bild geht in der blossen Anschauung der Erscheinung ohne jede Ahnung eines in ihm erscheinenden idealen Gehalts auf und sinkt damit auf die Stufe bloss formaler Schönheit hinab. Da Trahndorff beides nicht wollen kann, ist seine Definition unhaltbar. Entstanden ist dieselbe daraus, dass er „das Erhabene der Idee“ mit dem ästhetisch Erhabenen verwechselt und selbst schon als das innerste Wesen des Schönen ansieht (I 97), und dass er eine schöne Erscheinung um so ästhetisch erhabener findet, eine je unzulänglichere Versinnlichung einer an sich erhabenen Idee dieselbe darstellt, anstatt sie um so ästhetisch-erhabener zu finden, eine je adäquatere Versinnlichung derselben sie darstellt. Auch das ist verfehlt, dass Trahndorff dem Grossartigen und Erhabenen in demselben Sinne das Schreckliche und Furchtbare als Gegensätze gegenüberstellt, in welchem dem Schönen das Hässliche gegenübersteht (§ 14). —

Nach Weisse sind in der bestimmten Erscheinung diejenigen irrationalen Verhältnisse erhaben, welche innerhalb der Erscheinung über dieselbe hinausweisen und sich als Erzeugnisse einer ausser ihr (?) wirkenden Macht kundgeben, was durch theilweise Verneinung und Aufhebung der natürlichen Verhältnisse, also auch der Schönheit, geschieht (Aesth. I 140). Kant's mathematisch Erhabenes fällt mit dem dynamisch Erhabenen in Eins zusammen (I 144); die bloss grenzenlose Extension ist nicht erhaben, weil sie nichts enthält, was über die Erscheinung hinausweist (I 152—153). Das Erhabene ist der Kampf zweier Mächte, erstens des Allgemeinen oder des Gesammtwesens, welches alle einzelnen endlichen Dinge nicht nur hervorruft, sondern auch wieder verneint und in den allgemeinen Fluss aller Dinge zurücknimmt, und zweitens des endlichen Dinges, dessen Schönheit sich gegen das Erhabene behaupten will und nicht kann (I 146, 150—151). In der Erhabenheit erleidet die einfache Schönheit des Einzelnen als Mikrokosmos den Untergang, um als aufgehobenes Moment in der erhabenen Schönheit des Makrokosmos wieder aufzuerstehen (I 150, 157). Da aber dieser erhaben schöne Makrokosmos als Totalität der Erscheinungswelt ein jederzeit unwirklicher Progress in's Unendliche ist (157), so bleiben die Mikrokosmen doch nur Bruchstücke, Trümmer des geforderten aber unerreichbaren Ganzen (158). Erhaben ist jedes Einzelne nur, indem es über sich selbst hinaustreibt, jenseit seiner sich fortsetzt, auf die ganze Unendlichkeit des Makrokosmos hinweist, an dessen Erhabenheit erinnert und sich als ein Bruchstück desselben kundgiebt (161). Ueber den Makrokosmos der sinnlichen Erscheinungswelt hinaus aber weist das Erhabene auf das Uebersinnliche, die geistige Substanz, das Göttliche, welches ihm zu Grunde liegt, und welches das menschliche Bewusstsein durch Religion und Sittlichkeit sich aneignet (165). Weisse zieht hiermit die Konsequenzen seines wichtigen Satzes, dass alles Schöne Mikrokosmos sein müsse, für das Gebiet des Erhabenen; jedoch vermisst man die klare Unterscheidung der Bedeutung, welche der mikrokosmische Charakter des ästhetischen Scheines für das Gebiet des Schönen und für dasjenige des Erhabenen hat. Denn der Satz, dass das Schöne als Mikrokosmos untergehen müsse, um als Makrokosmos aufzuerstehn, erscheint doch zunächst nur als eine dialektische Phrase, bei der sich nichts über den Begriff des Mikrokosmos Hinausführendes denken lässt. Die Negativität des Kampfes zwischen der einfachen Schönheit und der sie aufhebenden Erhabenheit wird negirt in dem Ideal, wo Erhabenheit und Schönheit sich versöhnen; in der reiferen idealen Schönheit ist die Erhabenheit zum aufgehobenen Moment geworden, das um so weniger sich in den Vordergrund drängt, je tiefer es in die Schönheit getaucht ist (I 156). Als Gegensatz des Erhabenen bestimmt Weisse richtig das Anmuthige, Reizende, Graziöse; aber erstens fügt er unrichtig das Würdevolle hinzu, und zweitens bestimmt er den Gegensatz der Anmuth nur privativ als Mangel der Erhabenheit, statt konträr als Widerspiel derselben (I 163, 168). Er contraponirt Anmuth und Würde wie weibliche und männliche Schönheit; anstatt aber in der letzteren die relative Erhabenheit des Geschlechtscharakters zu finden, sucht er

sie in der abstrakten geschlechtslosen Schönheit, welche keine ist (I 169). —

Nach Schleiermacher sind die in uns sich geltend machenden Formen des Seins in der Naturwirklichkeit selbstständig wirksame Kräfte, die zusammengenommen ein Ganzes bilden und nur in ihrem Verhältniss zu einander Bedeutung haben (Aesth. 190, 137, 244). Wo eine bestimmte Lebensform in ihrer Produktivität in einem solchen Verhältniss zu dem Uebrigen steht, dass das einzelne (phänomenale) Sein weder anderes stört, noch von anderem gestört wird, und dadurch als ungestörter Ausdruck seiner Principien existirt, da ist das eigentliche Gebiet der Kunst (Schönheit). Wo die einzelne Erscheinung oder Seinsform ein Minimum an Selbstständigkeit und ein Maximum der Bestimmtheit durch das übrige mit ihr zusammen Seiende zeigt, ist auch die freie Produktivität und damit die Kunst (Schönheit) ein Minimum, und wo die Selbstständigkeit der einzelnen Kraft so gross wird, dass sie das Zusammensein mit Anderen nicht gestattet, also zerstörend wird, da hört ebenfalls das Kunstgebiet auf. Wo aber das Verhältniss der die Gestalten producirenden Lebensformen oder Kräfte zu den übrigen ein solches ist, dass die Selbstständigkeit der erscheinenden Kraft die übrigen zwar nicht stört, aber auch nicht durch dieselben überwältigt oder gestört werden kann, da tritt der Eindruck des Erhabenen ein, welcher ebenso gut bei dem (von der Natur) Gegebenen wie bei Kunstwerken vorkommt (244—245). Wo hingegen das vorgenannte Verhältniss ein solches wird, dass das einzelne Dasein zu seiner Erhaltung einer besonderen Begünstigung von dem Spiel der es umgebenden Kräfte bedarf, so macht diess, für sich genommen, den Eindruck der Schwäche, bei überwiegender Vollkommenheit der Aeusserung dieser bestimmten Lebenskraft aber den Eindruck des Zarten oder Niedlichen, welches somit den entgegengesetzten Punkt zu dem Erhabenen bildet (245—246). Das Schwache bildet den Gegensatz zu dem Wilden und Rohen, wo die Selbstständigkeit des Erhabenen zerstörend oder doch störend auf die Umgebung wirkt, und bei beiden Extremen ist der Charakter der Kunstvollkommenheit ausgeschlossen (248—249). Schleiermacher hat diese Andeutungen nicht näher ausgeführt, was um so mehr zu bedauern ist, als er einerseits den dynamischen Charakter des Erhabenen, andrerseits den Gegensatz des Niedlichen richtig erfasst hat. —

Vischer bleibt mit seiner Erklärung des Erhabenen ganz auf Hegel'schem Standpunkt stehen. „Die Idee reisst sich aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebild verschmolzen war, los, greift über dieses hinaus und hält ihm als Endlichen ihre Unendlichkeit gegenüber“. Dieses sich gegen die sinnliche Erscheinung Kehren und über sie hinaus Wachsen der Idee macht das Erhabene aus (Aesth. § 83 bis 84). Die Idee hat aber weder einen Grund sich „los zu reissen“, noch hat sie im Schönen die dazu nöthige Selbstständigkeit gegen ihre Erscheinung. Der Uebergang Vischer's vom qualititativen Uebergewicht der Idee gegen die Erscheinung zu dem quantitativen Uebergewicht dieser Erscheinung gegen andere (§ 85) ist ein Muster der von ihm geübten dialektischen Willkür; man sollte meinen, dass eine gegen

ihre Idee unzulängliche Erscheinung auch eher kleiner als grösser wie andere adäquate Nachbarerscheinungen sein müsste. In § 86 Anm. 2 verräth sich, dass nicht sowohl die Idee das Ueberragende ist als die Kraft, welche als bestimmte (positiv oder negativ in bestimmter Weise wirksame, schaffende oder zerstörende) Kraft selbst schon zur Seite der Erscheinung gehört; dass die Erscheinung auch extensiv das normale Maass überschreitet (§ 87), ist nur eine Folge davon, dass sie es intensiv oder dynamisch überschreitet. „Alle Erhabenheit ist, mit dem Schönen verglichen, quantitativ" (§ 90).

Im Erhabenen des Raums bleibt das Bestimmende, dass die Kraft diese Berge so hoch thürmen, diese Kluft so tief aufreissen, jene Fläche so weit dehnen konnte (§ 91, Anm. 2); damit die Kraft unermesslich scheine, muss der Effekt unermesslich scheinen, muss der Versuch, sie zu ermessen, möglich sein und gemacht werden, aber an der Unzulänglichkeit der messenden Anschauung scheitern (§ 91, Anm. 2). Negativ erhaben in räumlicher Hinsicht ist die Leere, der unendliche Raum, der durch keine noch so grosse Menge gefüllt wird, also sich mächtiger erweist als jede Kraft der Erfüllung (§ 92). — Die Zeit, als endlose angeschaut, wirkt entweder ermüdend oder grauenhaft (§ 93), das Erhabene kommt hier nicht recht zur Geltung, weil beim Anschauen die Ermüdung zu schnell eintritt, beim Denken aber wieder die sinnliche Lebhaftigkeit der Anschauung fehlt. Soweit eine erhabene Wirkung eintritt, ruht sie auch hier auf unwillkürlicher Unterstellung eines dynamisch Erhabenen, z. B. der verzehrenden Macht beim Anblick verfallener Städte und Burgen. — Das Erhabene der Bewegung (Sturm, wogende See, Wasserfall, Erdbeben etc.) lässt sich am leichtesten als dynamisch Erhabenes erkennen. Als Zerstörendes oder Zerstörungskräftiges wird sowohl die unorganische, wie die organische, wie die psychische Kraft furchtbar, um so furchtbarer, je weniger bestimmungsfähig sie ist; der Beschauer muss uninteressirt sein, also weder für sich fürchten, noch sich freuen, dass er für sich nicht zu fürchten braucht, sonst kann der ästhetische Eindruck nicht zu Stande kommen (96). Erhaben ist auch die Ruhe, wo in ihr die latente, potentielle Kraft erkennbar ist, z. B. die Stille vor dem Sturm, oder die reissenden Thiere in dem Verderben drohenden Bau ihrer Organe. Die Bewegung kann aber auch ein inneres Vibriren sein und als solches die Kraft ankündigen (Schall, Wärme); so ist das Heulen des Sturms, das Brausen des Meeres, die verzehrende Flamme einer Feuersbrunst erhaben. Kinetisch oder akustisch kann der allmähliche Uebergang der Kraft von Latenz in Aktualität zur Wahrnehmung kommen, welcher durch seine, sei es ununterbrochene oder durch Ruhepausen unterbrochene Schwellung um so spannender und furchtbarer wirkt, weil man gleichsam ein Weiterwachsen in's Unendliche fürchtet. Aus ihrer zerstörenden Wirkung (z. B. einem Schlachtfelde, einer Sturmverwüstung, einer Trümmerstätte) erkannt, wirkt die Kraft als grässlich (§ 100). Sowohl wegen der Maasslosigkeit im Allgemeinen, als wegen der Verschiebung der Maassverhältnisse zur überwiegenden Kraftentfaltung in einzelnen Organen (Rachen des Hais, Krokodils) wirkt das dynamisch Erhabene formell hässlich;

wegen der gedrohten oder vollzogenen Zerstörung wirkt es inhaltlich hässlich (§ 98—100); die Hässlichkeit beider Art wird aufgehobenes Moment in dem ästhetisch Erhabenen, bleibt aber unästhetisch, wo die erhabene Wirkung zwar beabsichtigt, aber nicht erreicht, oder doch in zu geringem Grade erreicht wird. Das Befürchten einer unermesslich grossen Kraftentwicklung ohne bestimmten Charakter, einer unbestimmt gefährlichen Schrecklichkeit ist das Grauenhafte; Grauen vor dem Uebersinnlichen, doch sinnlich Uebermächtigen.

Vischer hat Unrecht, dass der Beschauer den Gegenstand als unendlich ansehen müsse, um ihn für erhaben zu halten; er braucht ihn nur für abnorm gross, und zwar für so gross anzusehen, dass die Ueberlegenheit desselben sich einer anschaulichen Messung durch das Subjekt entzieht (wie sollten sonst reissende Thiere erhaben sein), und noch weniger braucht er die Unendlichkeit der scheinbaren Grenzenlosigkeit des Fortgangs für eine „wahre“ Unendlichkeit im Hegel'schen Sinne anzusehen. Diese „doppelte Täuschung“ findet deshalb ebensowenig statt, wie die Subreption der nur im Subjekt zu findenden wahren Unendlichkeit in's Objekt (§ 102). Beweis genug ist Vischer's Eingeständniss (§ 141), dass das Subjekt sich zum Dritten darin täuscht, seine eigene (dem Objekt unterstellte) wahre Unendlichkeit doch wieder für eine bloss sinnliche schlechte zu halten, so dass die Unterstellung vergeblich war, weil sie nichts erreichte. Dieser Uebergang zum subjektiv Erhabenen ist völlig gewaltsam und bei den Haaren herbeigezogen. Er gestaltet sich viel einfacher folgendermaassen: Erhaben in der Natur ist nur das Dynamische; das Dynamische im Geiste ist der Wille; also ist der Wille das subjektiv Erhabene. In diesem Sinne sagt Vischer selbst: „Unter den Thätigkeiten des Ich kommt nur der Wille in Betracht; die Intelligenz kann die Erscheinung der Erhabenheit nicht begründen, ausser sofern sie die gesammte persönliche Erscheinung, das Wollen und seine Folgen, bedingt“ (§ 103). Die „wahre“ Unendlichkeit hat die Quantität überwunden (§ 104); wenn es solche gäbe, wäre sie also unfähig, das Erhabene zu begründen, das immer quantitativ ist. Vischer zieht deshalb das Endliche doch wieder in diese „wahre Unendlichkeit“ hinein, um nur irgend welche Maassunterschiede in sie hineinzubringen (§ 104).

Das Uebermaass des Willens kann natürlich, widersittlich oder sittlich sein. Dass der Ausdruck des bösen Willens, des zum Princip erhobenen Egoismus, allemal hässlich sein müsse, und dass nur im Bösen die wahre Hässlichkeit sein müsse (§ 108), ist beides gleich unwahr. Das Böse ist ebensowenig identisch mit dem Hässlichen, wie das Gute mit dem Schönen; es wird nur hässlich, insoweit es entweder die Harmonie (formale Schönheit) der Erscheinung stört, oder einen ideewidrigen Inhalt zur sinnfälligen Darstellung bringt, also z. B. zwecklos furchtbar, ekelhaft, widrig, gefährlich, schädlich u. s. w. erscheint; wo aber das Böse der unmittelbaren Anschauung nur lustbringend und in formalschöner Hülle erscheint, und der Ausdruck des zwecklos Verderblichen, Ideewidrigen in der Erscheinung fehlt, da reicht die Verstandesreflexion auf seine indirekten schädlichen Folgen in der Regel nicht aus, um es hässlich erscheinen

zu lassen, und wo es mit unbewusster Ironie das Gegentheil seiner Absicht erreicht und zum dienstbaren Mittel des Guten wird, da ist es auch in ästhetischer Hinsicht zum aufgehobenen Moment des Schönen erhöht. Der gute Wille oder der zum Bewusstseinsziel erhobene objektive Zweck, muss sich der natürlichen Triebe bedienen, um erhaben zu wirken, er muss Pathos werden, d. h. Macht im Gemüthe (§ 110). Die Grösse des sittlichen Willens versinnlicht sich durch die Grösse der Naturtriebe, welche er überwindet, sei es, dass er fremde oder eigene Kraft thätig übertrumpft, sei es, dass er sich im eigenen Leiden duldend siegreich behauptet. Das Leiden als solches rührt, aber die Bewährung der geistigen Kraft, die durch das grösste Leiden nicht gebrochen wird, erhebt (§ 113—114).

Im ästhetischen Eindruck des Erhabenen liegt zunächst die Unlust aus der Unterlegenheit des Subjekts unter das sinnlich überragende Objekt, wodurch ersteres an der abnormen Grösse oder Kraft des letzteren Antheil nimmt, sodann aber eine Lust, welche diese Unlust aufhebt und in ihr Gegentheil verkehrt. Wir schwimmen mit dem mächtigen Strom in den Ocean hinaus, schweben mit den Wolken, wehen mit dem Sturm, erheben uns mit unserem Blick zum Sternenhimmel, erweitern uns zum dynamischen Allleben der Natur wie Faust (§ 141, Anm. 2). Es findet also eine umgekehrte Subreption statt, wie Vischer annimmt; nicht das Subjekt leiht dem Objekt, sondern es leiht sich vom Objekt die scheinbare Unendlichkeit des Vermögens, die es nun als die seinige mit geniesst. Auch im Erhabenen des Subjekts findet eine solche Identification zwischen dem Anschauenden und Angeschauten statt; sie betrifft aber hier nicht bloss die Lust des eigenen muthigen Kraftgefühls, sondern auch die Unlust des Mitleidens mit dem erhabenen Dulder, des Mitfürchtens mit dem, den seine Leidenschaft in Gefahren fortreisst, und des Grauens vor den Abgründen, welche die Erhabenheit des Bösen auch in der eigenen Brust erkennen lässt. —

Zeising sucht die Erhabenheit in einer objektiven Vollkommenheit, welche die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt (Aesth. Forsch. S. 360), und er findet die Erhabenheit nur darum vorzugsweise in der Quantität, weil diese vorzugsweise dazu geeignet sein soll, durch Ueberschreitung der gewohnten Grenzen den Eindruck der Unbegrenztheit oder Unendlichkeit, d. h. der absoluten Vollkommenheit in der Erscheinung zu erwecken (360—361). Was die gewohnten Grenzen überschreitet, ist ein Unermessliches, und darum wirkt das Unermessliche erhaben (368). Der unglückliche Begriff der „Vollkommenheit" muss hier alles dasjenige ersetzen, was andre Aesthetiker an psychologischen Mittelgliedern zur Erklärung des Eindrucks der Erhabenheit bereits beigebracht haben, und die Voraussetzung, dass mit Ueberschreitung der gewohnten Grenzen die Grenzen im Unbegrenzten zu liegen scheinen und deshalb für uns aufhören Grenzen zu sein (361), ist durchaus unrichtig, wie ein Blick auf den olympischen Zeus veranschaulicht.

Zu der Kant'schen Eintheilung in extensive und dynamische Erhabenheit fügt Zeising als dritte die numerische Erhabenheit hinzu

(367). Nun hat aber die numerische Quantität als bloss abstrakter Begriff, wie z. B. die Statistik des Heringsfanges oder Schiffsverkehrs, durchaus nichts Erhabenes; die Anschaulichkeit der Menge steigert nicht bloss die Wirkung der Erhabenheit, wie Zeising meint (382), sondern ist Bedingung derselben wie jedes ästhetischen Eindrucks, und sie wirkt eben nur dann erhaben, wenn die Menge zu gross ist, um als bestimmte Zahl aufgefasst werden zu können. Mit andern Worten, die „numerische Erhabenheit" kommt nur da zu Stande, wo das „Numerische" aufgehört hat, und bloss die Anschauung der grossartigen Macht und Kraftentfaltung in der Fülle der Leistungen oder Machtmittel übrig geblieben ist. Die angebliche numerische Erhabenheit löst sich also noch leichter und sicherer als die extensive in dynamische Erhabenheit auf.

Die dynamische Erhabenheit findet Zeising ausser in der passiven Kraft der Ruhe nur noch in der Schnelligkeit der Bewegung vertreten (385); er verkennt dabei, dass die Grösse der aktiven Kraft sich fast in noch höherem Grade in der Grösse der bewegten Massen als in der Schnelligkeit der Bewegung veranschaulicht, und dass sie nicht bloss am Werden (384), sondern auch am Gewordenen erkannt werden kann, z. B. an der extensiven Grösse des Resultats. Dass Formlosigkeit, Regellosigkeit, Asymmetrie und Unverhältnissmässigkeit nur darum und nur insofern erhaben wirken, als sie der charakteristische Ausdruck für die Kühnheit einer alle gesetzmässigen Schranken überspringenden Kraft sind (395—397) hat er hingegen ganz richtig erkannt; ebenso, dass der sinnliche Reiz (Fülle und durchdringende Gewalt der Klangwirkung, blendende Helligkeit, Glanz und brillantes Kolorit) nur insofern dem Erhabenen als Ausdruck dienen kann, als er auf die Unwiderstehlichkeit der in ihm sich offenbarenden Kraft hindeutet (398). In diesem Sinne ist das „Prächtige" als das dynamisch Erhabene durch Ausdrucksmittel des sinnlichen Reizes zu bestimmen (398).

Daraus, dass das sinnlich Reizende Ausdrucksmittel des Erhabenen sein kann, folgt schon, dass dasselbe unmöglich der Gegensatz des Erhabenen sein kann. Zu dieser Behauptung kommt Zeising auch nur dadurch, dass er das Reizende, welches er zuerst auf die sinnliche Reizwirkung der Empfindungsqualitäten beschränkt hat (109 bis 118), nachträglich unvermerkt zum stofflich Reizenden im Sinne idealer inhaltlicher Anziehungskraft erweitert und endlich mit demselben vertauscht (405—408, 434). Das inhaltlich Reizende aber ist (wie schon Schopenhauer gezeigt hat) entweder positiv oder negativ reizend, anziehend oder abstossend, anmuthend oder widerwärtig (126); nimmt man nun bloss das positiv inhaltlich Reizende oder Anmuthige heraus, welches seine Anziehungskraft eben nicht seiner imposanten Macht, sondern seiner liebenswürdigen Schwäche und graziösen Zierlichkeit verdankt, so ist klar, dass diese Eigenschaften leichter am Kleinen, Feinen, Schlanken und Niedlichen gefunden werden können (436), also an dem direkten Gegentheil derjenigen quantitativen Eigenschaften, in welchen das Erhabene sich auszudrücken pflegt (127). In Wahrheit ist also ebensowenig das inhaltlich Reizende, wie das Komische der Gegensatz des Erhabenen im Gebiete des Schönen,

sondern das Schwache, Kraftlose, das, um nicht unästhetisch zu wirken, seinen Mangel an Kraft durch Niedlichkeit und Zierlichkeit der Form, Grazie der Bewegung und Anmuth der Erscheinung wieder ausgleichen muss.

Das sensuell Reizende und das inhaltlich Reizende stehen als solche beide ausserhalb des ästhetischen Gebiets; beide können nur dadurch in das ästhetische Gebiet eintreten, dass sie als aufgehobene Momente in den ästhetischen Schein Aufnahme finden. Die Reize der niederen Sinne, welche hierzu unfähig sind, bleiben deshalb vom Gebiete des Schönen direkt ausgeschlossen und nur mittelbar, nämlich durch Vermittelung der Poesie können sie in dasselbe Einlass finden, indem sie durch die Reproduktion der Phantasie als verklärter ästhetischer Schein ohne Realität wiedergeboren werden (409, 429—430). Sobald jedoch das durch den Wortsinn geweckte Phantasiebild darauf angelegt ist, von der vergeistigten Vorstellung zur realen sinnlichen Begierde zurückzuleiten, so liegt eine ästhetische Verirrung vor (429); diess wird von Zeising an einer andern Stelle (409) leider verkannt, wo er vielmehr den Reiz darin sucht, dass das Verlangen erweckt wird, den geistigen Genuss der Phantasie auch in einen physischen der Sinne verwandeln zu können (409). Ein solcher Reiz wäre aber allemal ein ausserästhetischer, und Zeising selbst erkennt anderwärts (554) die Gefährlichkeit und Verderblichkeit solcher poetischen und mimischen Kunstrichtungen an, die dem sinnlichen Element mit seinen verführerischen und aufregenden Reizen eine allzugrosse Macht einräumen. Diess gilt aber in gleicher Weise für die sensuellen Reize im optischen und akustischen Gebiet, sofern dieselben unmittelbar als reelle Sinnesreize (also ohne Durchgang durch die reproduktive Phantasie) in das malerische und musikalische Kunstwerk eintreten. Sie brauchen gleichsam eine Entschuldigung für ihre unaufgehobene Realität, eine ideelle Legitimation für ihre Aufnahme in den ästhetischen Augen- und Ohrenschein, und diese Legitimation ist allein darin zu finden, dass sie nichts für sich sein wollen, sondern blosse charakteristische Ausdrucksmittel des idealen Gehalts, so dass ihre sensuelle Realität über ihrer idealen charakteristischen Bedeutung vergessen werden kann. Diese Einsicht fehlt bei Zeising gänzlich, und darum nimmt auch das sensuell Reizende eine schiefe Stellung in seinem System ein.

Das stofflich oder inhaltlich Reizende bezeichnet Zeising auch im Allgemeinen als das Interessante (434), was namentlich von Köstlin weiter ausgeführt worden ist; die Reizwirkung desselben ist bedingt durch die geistigen Interessen, die nationalen, zeitlichen und individuellen Sympathien und Antipathien des Subjekts (434, 438). Hierzu gehört z. B. schon die Jugendlichkeit, Gesundheit, Frische, Freude, Scham u. s. w., deren Ausdruck Zeising unrichtiger Weise noch den sensuellen Reizen zuzählt (420). Andrerseits gehört dazu nicht die Phantasiereproduktion reeller Sinnesreize auf Anlass der gehörten Dichtung, welche Zeising mit den inhaltlichen Reizen zusammen als Reize der Phantasie unter den doppelsinnigen Ausdruck stoffliche Reize befasst (428—435). Als inhaltliche Reize können vielmehr nur

solche Reize der Phantasie betrachtet werden, die nicht auf einen der fünf Sinne, sondern auf die geistig vermittelte Affektion des allgemeinen Sensoriums, auf „den Sinn“ schlechthin, oder auf Sympathien und Antipathien, d. h. auf das Gemüth bezogen sind (434). Diess ist wohl bei Jugend, Gesundheit, Frische und Gefühlszuständen der Fall, aber nicht bei der Phantasiereproduktion von sensuellen Reizen der niederen Sinne; höchstens können dieselben als verstärkende Ausdrucksmittel für die Uebermittelung solcher inhaltlicher Reize dienen.

Für die inhaltlichen Reize gilt dasselbe wie für die Reize der niederen Sinne, was Zeising allerdings nicht allgemeingültig, sondern nur für den im Rührenden liegenden Reiz ausführt. Der Reiz gehört nur dann ins Gebiet des Schönen, wenn er kein realer, sondern ein reflektirter, idealisirter ist, d. h. wenn er nicht unmittelbar uns selbst afficirt und unser reales Selbstempfinden auslöst, sondern wenn er zunächst bloss auf andere zu wirken scheint, und wir die Wirkung, die er (reell) auf andre ausüben muss, (ideell) mitempfinden oder nachempfinden (349). Hiermit zeigt sich, dass die ästhetische Kategorie des Reizenden nichts weiter ist, als das Schöne aus dem Gesichtspunkt der Gefühlsästhetik betrachtet, und eben darum keine rein objektive ästhetische Kategorie, weil sie die Zufälligkeit der subjektiven Neigungen und Interessen als Faktor in sich trägt. Ob das Reizende ins Gebiet des Schönen gehört, hängt von seiner objektiven Beschaffenheit und nicht von der Grösse seiner Reizwirkung auf dieses oder jenes Subjekt ab; ob das Schöne für dieses oder jenes Subjekt reizend ist, hängt nur zum Theil von seiner objektiven Beschaffenheit, zum andern Theil von dem Inhalt der Subjektivität ab, auf die es trifft. Schon bei dem sensuell Reizenden zeigen sich derartige Unterschiede in der angenehmen und unangenehmen Wirkung auf die verschiedenen Individuen (Farbenidiosynkrasien, Musikscheu); doch ist es hier noch leichter, von dem für die normal veranlagten Sinnesorgane Reizenden zu sprechen. Viel weiter geht die Afficirbarkeit bei dem inhaltlich Reizenden auseinander, weil die Interessen, Sympathien u. s. w. der Menschen und Völker so sehr verschieden sind. Hier giebt es nur verhältnissmässig wenige Richtungen des Gemüthslebens, die bei jedem normalen Menschen unbedingt vorauszusetzen sind, z. B. das Verständniss und die Fähigkeit zum ästhetischen Mitempfinden für die geschlechtlich reizende Wirkung von Schönheit, Jugend, Unschuld und Holdseligkeit an jungen Mädchen, oder für die Erregungskraft elterlicher Scheingefühle, welche in den gleichen Eigenschaften der Kinder liegt. Gleichwohl fehlt die Empfänglichkeit für erstere nicht selten dem weiblichen Geschlecht und den Greisen, und die für letztere den Jünglingen, so dass auch hier die Subjektivität des Reizenden bestehen bleibt.

Aus diesen Gründen ist die Klarheit darüber unerlässlich, dass das inhaltlich Reizende nicht eine rein objektive Modifikation des Schönen darstellt, sondern ein Produkt aus objektiven und subjektiven Faktoren, dass es also nur eine Beschaffenheit des Schönen in seinem Verhältniss zum Subjekt repräsentirt. Entschieden unzulässig ist es, das inhaltlich Reizende mit dem sensuell Reizenden zu vereinigen oder

zu konfundiren. Das anmuthig Reizendste, die unschuldige holdselige Schönheit der Kindheit und Jugend, würde durch starke oder vordringliche sensuelle Reize der Darstellung grade das Charakteristische einbüssen, worin sein Reiz liegt, nämlich die Naivität der Anmuth; aber auch da, wo das sensuell Reizende als charakteristisches Ausdrucksmittel des inhaltlich Reizenden zu dienen geeignet ist, kann doch seine Existenz durch das letztere nur insoweit gerechtfertigt werden, als dieses selbst ästhetisch gerechtfertigt ist. Das sensuell Reizende ist also immer nur dadurch ästhetisch zu legitimiren, dass es dem charakteristisch Schönen, nicht dadurch, dass es dem inhaltlich Reizenden als adäquates Ausdrucksmittel dient; das inhaltlich Reizende aber ist nur dadurch ästhetisch zu rechtfertigen, dass es vor allen Dingen charakteristisch schön ist und nur nebenbei als Schönes zufällig auch auf diese Individualität reizend wirkt. Das Reizende in seiner Allgemeinheit, sofern man es nicht auf das Anmuthige beschränkt, ist sonach keine für sich bestehende, selbstständig existirende Modifikation des Schönen, sondern eine attributivische Beschaffenheit, welche anderen selbstständigen Modifikationen anhaftet. Das einfach Schöne, das Erhabene, das niedlich Anmuthige, das Tragische, das Komische und das Humoristische hat jedes seine besondere Art von Reizwirkung. Das Reizende ist am allerwenigsten ein Gegensatz des Erhabenen; denn auch dieses, das uns in den Abgrund der Nichtigkeit hinabschleudert und zum brusterweiternden Hochgefühl emporschwingt, führt seine sehr energischen Reize mit sich, wenn sie auch ganz andrer, entgegengesetzter Art sind als die Reize des niedlich Anmuthigen. Zeising selbst sucht das inhaltlich Reizende oder Interessante vorzugsweise in der Darstellung einer Kraft, welche die ihr drohenden Gefahren und kritischen Lagen überwindet (439), erkennt also damit an, dass das dynamisch Erhabene der über die grössten Widerstände und Störungen triumphirenden Kraft vorzugsweise reizend genannt werden muss. In der That ist auch das Erhabene ein Reizendes, nämlich ein imposant Reizendes; als imposant Reizendes kann es dem anmuthig Reizenden gegenübergestellt werden, aber nimmermehr als Erhabenes dem Reizenden schlechthin. So schätzbar es ist, dass Zeising die subjektive Reizwirkung des Schönen erörtert hat, und so sehr er dadurch der späteren Gefühlsästhetik vorgearbeitet hat, so ist doch seine Gruppirung der Modifikationen des Schönen in diesem Punkte korrekturbedürftig. —

Kirchmann unterscheidet Lust- und Achtungsgefühle, und behauptet, dass in den ersteren die ganze Welt nur auf das Ich bezogen werde (Aesth. II 2), in den letzteren dagegen das Ich sein Bestehenwollen und Geltenwollen aufgegeben habe, um in einem anderen aufzugehen (3). Kirchmann verkennt, dass die in's Bewusstsein fallenden Gefühle oft nur begleitende Symptome des unbewussten Motivationsprocesses, nicht ausschliessliche Vehikel desselben sind, dass darum bei einem nichtegoistischen Motivationsvorgang das Gefühl der eigenen Lust keineswegs Ziel des Wollens ist, ja dass sogar die Lust (im Mitgefühl und anderen Formen) durch Selbsttäuschung in den anderen verlegt und scheinbar in diesem gefühlt wird. So ist einerseits das Lust- und

Schmerzgefühl keineswegs bloss Beziehung der Welt auf das Ich, und andrerseits das Achtungsgefühl nicht bloss Abhängigkeitsgefühl, sondern (nach vollzogener Aufhebung des Ich in das andre) auch Freiheitsgefühl, also nicht bloss Depression, sondern auch Erhebung, und in beiden Momenten nicht frei von Lust und Schmerz, sondern als Depression Unlust, als befreiende Erhebung Lust, was Kirchmann seiner Sonderung zu Liebe ganz mit Unrecht bestreitet (10). Ebenso unrichtig ist seine Behauptung, dass Achtungsgefühle nicht mit anderen Gefühlen gleichzeitig im Bewusstsein und wirksam (als Motiv) sein können, weil beide Zustände gegenseitig einander aufheben (5—6).

Daraus würde, wie Kirchmann selbst zugiebt (II 116), folgen, dass das Erhabene nicht zugleich schön, und das Schöne nicht erhaben sein könne, wenn das Erhabene aus den Achtungsgefühlen, das Schöne aus den Lustgefühlen folgen soll; diese Folgerung verwickelt aber von vornherein in ganz unnütze Schwierigkeiten. Die äusserliche Nebeneinanderstellung oder Nacheinanderstellung des Schönen und Erhabenen, wie sie in Zuthaten oder Episoden vorkommen, mag dem menschlichen Bedürfniss nach Abwechslung in den Erregungen entsprechen, aber so bildet das Schöne keinen unmittelbaren Bestandtheil des erhabenen Gegenstandes, sondern nur des Kunstwerks als Ganzen, in welchem sowohl Erhabenes wie Schönes vorkommt (II 168 bis 169). Eine unmittelbare Vereinigung des Erhabenen und Schönen ist nach Kirchmann's Grundsätzen nur in dem Fall möglich, dass das fühlende Wesen, welches als achtungswerthes erhaben erscheint, zugleich als glückseliges, oder seliges, oder lusterfülltes schön erscheine (II 167). Es bedarf keines Nachweises, dass diese Erklärung die Verbindung des Schönen und Erhabenen auf einen viel zu engen Kreis beschränkt und insbesondere gar nicht auf die zugleich erhabene und schöne Darstellung des Leidens und der grossen Seelenschmerzen Rücksicht nimmt, welche im Tragischen ihren Gipfel erreicht. Wirklich unvereinbar mit dem Erhabenen ist nicht das Schöne, auch nicht das Komische, sondern das Schwache, Winzige und Niedliche.

Das Wort Achtung passt überhaupt nicht auf den hier zu bezeichnenden Begriff, denn Achtung hat man nur vor Autoritäten, während erhaben auch die autoritätslosen, weil geistlosen, Naturkräfte sind; vor diesen kann man wohl Staunen und Verwunderung haben, aber schon kaum Bewunderung, was alles mit sittlichen Achtungsgefühlen noch nichts zu thun hat. Das sittlich Erhabene hat eine ethische Wirkung (Erweckung von Achtung, Pietät u. s. w.) dadurch, dass es sittlich ist, seine ästhetische Wirkung dagegen nicht dadurch, dass es sittlich, sondern dadurch, dass es erhaben ist; d. h. die ästhetische Wirkung des sittlich Erhabenen knüpft sich nicht an seine sittliche Natur, sondern an seine unermessliche, das gewöhnliche Maass überschreitende Kraft (II 17). Nur in der Darstellung der unermesslichen Kraft liegt das Gemeinsame zwischen dem Erhabenen der Natur, der Leidenschaft und des sittlichen Wollens. Sofern das sittlich Erhabene eine ästhetische Wirkung auch als sittlicher Geistesgehalt hervorbringt, ist diese nicht mehr erhaben, sondern schön; dann liegt aber das Schöne wieder darin, dass das Sittliche selbst

ein Moment des geistigen, idealen Lebensinhalts ist. Auch die sittliche Erhabenheit zeigt sich an einer abnormen Grösse der **K r a f t** der Selbstverläugnung, Selbstbeherrschung, Selbstüberwindung und Opferfähigkeit, sei es im Handeln oder Ausharren, im Thun oder Leiden; also ist auch die sittliche Erhabenheit dynamisch.

Darum ist die ganze Parallelisirung des ästhetisch Erhabenen mit dem sittlich Achtungswerthen schief. Richtig hingegen ist Kirchmann's Anerkennung, dass das Erhabene immer nur die Kraft, und zwar nicht die unendliche Kraft, sondern nur die unermesslich überlegene Kraft ist, weil das Unendliche ein sinnlich nicht darstellbarer negativer Beziehungsbegriff ist (9). Ebenso ist es richtig, dass das Erhabene nicht in dem Verhältniss von Bild und Idee gesucht werden darf, weil diese sich in allem Schönen decken müssen, und das Missverhältniss nur zwischen Objekt und Zuschauer besteht (11). Er unterscheidet das Naturerhabene und das geistig Erhabene und erblickt in dem Fatum der Alten einen Uebergang zwischen beiden (14—16). Wo die Götter Naturmächte sind, ist zur sinnlichen Darstellung der göttlichen Erhabenheit die der Naturerhabenheit ausreichend (II 20); wo die Götter supranaturalistisch sind, wird ihre Erhabenheit dadurch versinnlicht, dass die Schilderung der Naturerhabenheit vorangeschickt und dann als unzulänglich, als überboten durch die geistige Macht der Götter bei Seite geschoben wird (II 24), ebenso wie die Versinnlichung der sittlichen Erhabenheit erfolgt, indem die Schilderung der Erhabenheit der Leidenschaften oder der Grösse der Leiden vorangeschickt, und dann durch die sie überwindende Erhabenheit des sittlichen Willens überboten wird (II 17—18, 27). So ist die geistige Erhabenheit der Göttermacht und die sittliche der Willenskraft in sinnlicher Form nur i n d i r e k t darstellbar (II 19). —

Z i m m e r m a n n hält an der Kant'schen Unterscheidung zwischen mathematisch und dynamisch Erhabenem (Aesth. § 230) und ebenso an der Kant'schen Lehre fest, dass das Erhabene ein unendlich Grosses vorraussetze, bei welchem das Vorstellen sich in ein blosses m i s s l i n g e n d e s Streben, vorzustellen, verwandelt (§ 96, 97); hiernach müsste das Erhabene eigentlich aus der Aesthetik herausfallen. Das Erhabene des Geistes findet er da, wo das Streben nach der Selbsterscheinung des Geistes in einem Bilde m i s s l i n g t wegen der Unvergleichbarkeit der Erscheinung mit dem Erscheinenden, und dadurch zum unbestimmten Formlosen des Bildes führt (§ 285); aber grade bei der geistigen Erhabenheit muss es jedem einleuchten, dass der formlose titanische Drang nur eine untergeordnete Stufe des Erhabenen ist im Verhältniss zu jener sich selbstbeherrschenden Kraft, die sich mit der Schönheit des Maasses vermählt hat. —

K ö s t l i n verwirft Vischer's Eintheilung des Erhabenen in objektiv und subjektiv Erhabenes, weil Erhabenheit des Raumes und der Zeit der Erhabenheit der Kraft gegenüber in eine Kategorie, die der (extensiven) Grösse, gehören, und weil auch das Subjekt (im Gebiete der Quantität) nur durch Kraft erhaben sein kann wie das Objekt (145). Er kehrt also zu Kant's Eintheilung zurück, ohne deren

Schwäche zu bemerken; daneben bekämpft er Kant's Ausschliessung der Furcht und des Grauens aus dem Eindruck der Erhabenheit (144, 148), ohne zu beachten, dass es sich dabei nur um die idealen ästhetischen Scheingefühle der Furcht und des Grauens handeln kann, dass aber Kant's Ausschliessung der realen Furchtempfindung ebenso wie die aller anderen realen Gefühle unbedingt aufrecht erhalten werden muss. Köstlin macht einen Unterschied zwischen einem relativ Erhabenen, das nur zufällig durch unvermittelte Kontrastwirkung als solches erscheint, und einem rein und absolut Erhabenem, welches an und für sich und ohne Kontrast mit einem anderen als unermesslich erscheint, sei es negativ durch Dunkelheit, Ungewissheit, Stille u. s. w., sei es positiv durch eine übergewaltige Kraftentfaltung (144). Eine solche Unterscheidung hat nur insoweit Berechtigung, als der Kontrast zwischen dem angeschauten Kraftmaass und dem menschlichen Normalmaass, welcher immer dem Eindruck des Erhabenen zu Grunde liegt, im letzteren Falle für sich allein wirkt, im ersteren Falle durch den hinzutretenden Kontrast zwischen verschiedenen Anschauungsobjekten verstärkt wird. Indem aber von dem universellen Kontrast zwischen dem Kraftmaass des Objekts und dem des Subjekts gar keine Rede ist, vielmehr das auf ihm beruhende Erhabene ein „absolut Erhabenes" genannt wird, wird der falsche Schein erweckt, als solle die „Unermesslichkeit" des erhabenen Objekts keine relative mehr, sondern eine absolute sein. Diess ist aber entschieden irreleitend, da alle Erhabenheit ohne Ausnahme nur relativ, d. h. im Vergleich mit dem Mittelmaass der menschlichen Kraft eine solche ist, während von einer absoluten Unermesslichkeit des Erhabenen nur bei objektiver Unendlichkeit desselben die Rede sein könnte. Die Unendlichkeit aber ist gar nicht anschaubar, nur vorstellbar vermittelst der Vorstellung des unendlichen Regressus oder Progressus (109), und alle Unermesslichkeit ist „nur Erscheinung, nur subjektiver Eindruck, daraus entstehend, dass uns eine Grösse oder Kraft unmessbar vorkommt" (148); die dabei gemachte Ausnahme des „Alls" kommt ästhetisch gar nicht in Betracht, da dasselbe unanschaubar ist.

Richtig erfasst hat Köstlin den Gegensatz des Erhabenen als des unmessbar Grossen oder Starken (141) und des Winzigen oder des unmessbar Kleinen, Feinen, Zarten, Leichten, wozu er als Beispiel die Geisterchen oder Wichtchen der Blumen anführt (147); ebenso hat er über die zum Erhabenen hinanleitenden Begriffe, z. B. das Stattliche, Völlige, Umfassende, Geräumige, Grosse, Grossartige, Imponirende, Prächtige, Herrliche, Massige, Grandiose, Kolossale, Enorme, Ungeheure (107—109), Majestätische (111), Riesige, Gigantische (139) und deren Gegensätze, das Niedliche, Zierliche, Kleine, Feine, Nette, Hübsche (113—114, 119), Zwerghafte (140) manches Gute beigebracht. Dagegen scheint mir die räumliche Abtrennung des Anmuthigen und Graziösen von diesem Kreise (181—185) wenig empfehlenswerth. —

Nach Fechner ist das Erhabene ein einheitlicher Lusteindruck, dessen Lustcharakter von einer gewissen Intensität mitbedingt, aber nicht allein bedingt ist, da auch die Einheitlichkeit des Eindrucks

dazu gehört (Vorschule II 166, 167). Die Einheitlichkeit ist eine Vorbedingung, welche bei Fechner die Zugehörigkeit des Erhabenen zum ästhetischen Gebiet begründen soll, da er reale Gefühlseindrücke und ästhetische Scheingefühle nicht sondert. Als die specifische Bedingung, welche das Erhabene vom übrigen Schönen unterscheidet, bleibt also auch hier nur die Intensität des Eindrucks übrig, welche auf eine dynamische Ueberlegenheit des Objekts hindeutet. Die dynamische Ueberlegenheit braucht nicht sinnlich zu sein, die geistige ist noch weit mächtiger als die sinnliche (II 172). Das Gefühl der Erhabenheit ruht nicht auf der bloss associativen Erinnerung an eigene Kraftäusserungen, sondern ebenso auch auf der unmittelbaren Anschauung starker Kräfte oder auf der Erinnerung an erlittene starke Eindrücke von ähnlichen Objekten (II 173). Das privativ oder passiv Erhabene (Ruhe, Oede, Musikpausen) macht Fechner nur von der Stärke des Kontrasteindruckes abhängig (II 107, 172), wobei die gespannte Erwartung auf den Wiederausbruch der bloss schlummernden oder pausirenden Kräfte übersehen ist. Dass es auch erhabene Eindrücke ohne Schrecken und Furchtbarkeit giebt (Sonnen- oder Mondaufgang, Regenbogen, sanftbewegtes blaues Meer mit vielen Schiffen) macht Fechner mit Recht gegen Burke und seine Nachfolger geltend (II 174—175). Um nicht der Abstumpfung zu unterliegen, dürfen die erhabenen Eindrücke (ebenso wie die anmuthigen des Kleinen) nur ausnahmsweise eintreten (II 170). Ein einheitlicher intensiver Unlusteindruck giebt das Greuliche oder Scheussliche, das noch erhaben sein kann (aber als hässlich Erhabenes); der echte Gegensatz des Erhabenen ist das Niedliche als lustvoller einheitlicher Eindruck aus dem Kleinen, dem wiederum das Kleinliche als unlustvoller einheitlicher Eindruck aus dem Kleinen (also als hässlich Kleines) gegenübersteht (II 178). Endlich rechnet Fechner auch das Lächerliche zu den Gegensätzen des Erhabenen, ohne indess diese Antithese zu erläutern oder zu begründen (II 179). —

Schasler kommt in seiner „Aesthetik“ nicht wieder auf den oben (S. 395) erwähnten, in seiner krit. Gesch. d. Aesth. ausgesprochenen Einfall zurück, die Definition des Erhabenen in der strikten Umkehrung der Hegel'schen zu suchen, sondern definirt hier das Erhabene als Schönheit der Ruhe im Gegensatz zu dem Anmuthigen als der Schönheit der Bewegung (I 31). Schon in seiner krit. Gesch. d. Aesth. hatte er gegen Vischer's Entgegensetzung des Erhabenen und Komischen lebhaft polemisirt und statt dessen (mit Schleiermacher, Fechner u. A. m.) das Niedliche und (mit Hegel, Rosenkranz u. A. m.) das Graziöse oder Anmuthige als Gegensatz des Erhabenen hingestellt, ohne übrigens diese Vorgänger zu nennen; da er nun das Anmuthige (mit Schiller, Schopenhauer u. A. m.) als Schönheit der Bewegung auffasst, so lag es ihm nahe, dessen Gegensatz als Schönheit der Ruhe zu bestimmen, um so mehr als er in dem Gegensatz von Ruhe und Bewegung zugleich das wahre und primäre Eintheilungsprincip der Künste gefunden zu haben glaubte. Gleichwohl sind diese Definitionen unhaltbar. Nur die körperliche Anmuth oder Grazie ist Schönheit der Bewegung, und auch diese zeigt nur theilweise aktuelle

Bewegung, während die Grazie der Haltung auf dem potenziellen Bewegungsgleichgewicht sämmtlicher zweckmässigen Muskelspannungen (nicht, wie Schasler I S. 58 behauptet, auf der bloss subjektiven Bewegung des die Umrisse verfolgenden Blicks) beruht; die seelische Anmuth aber gar, welche Schasler zweideutig als Erscheinung der schönen Seele definirt (I 61), hat direkt mit Bewegung gar nichts zu thun. Danach ist es unstatthaft, von der Unterart der Bewegungsgrazie aus die ganze Art des Anmuthigen als Schönheit der Bewegung zu definiren, und ebenso unstatthaft, das Gegentheil des Anmuthigen in einer „Schönheit der Ruhe“ zu suchen. Ohne Zweifel giebt es ebensogut ein Erhabenes der Ruhe wie es ein Anmuthiges der Ruhe giebt; wie man bei dem letzteren voraussetzen muss, dass es beim Uebergang zur Thätigkeit sich als Anmuthiges der Bewegung bewähren werde, so auch bei ersterem, dass es sich als Erhabenes der Bewegung bewähren werde. In genau demselben Sinne, wie man alles Anmuthige (auch das seelische) ein Anmuthiges der potentiellen Bewegung nennen kann, in genau demselben Sinne kann man auch alles Erhabene ein Erhabenes der potentiellen Bewegung nennen. Der vom Sturm geknickte Urwald, die stürzende Lawine, die Eruption eines Vulkans, der vorbeisausende Schnellzug sind unmöglich unter den Begriff „Schönheit der Ruhe“ zu befassen, ebensowenig wie das Erhabene der Leidenschaft. Gäbe es, wie Schasler festhält, ein extensiv Erhabenes neben dem dynamisch Erhabenen, so könnte diese Unterart des Erhabenen allerdings als Schönheit der Ruhe bezeichnet werden, aber dann wäre der Gegensatz dieses extensiv Uebermässigen auch nur im extensiv Untermässigen, d. h. hübsch-Kleinen oder Niedlichen zu suchen, und nicht im Graziösen oder Anmuthigen; d. h. die Ruhe käme dann beiden Seiten des Gegensatzes in gleicher Weise zu, wie in den andern Unterarten die Bewegung, und könnte demgemäss doch wieder nicht zur Unterscheidung beider Seiten dienen. Nun giebt es aber ein extensiv Erhabenes nicht; auch die monumentale Grossartigkeit in ihrer architektonischen Starrheit, an welche Schasler bei der Bezeichnung des Erhabenen in erster Reihe und mit Vorliebe zu denken scheint, ist nur erhaben als Symptom der Kräfte, durch welche sie aufgethürmt und in ein stabiles Gleichgewicht der wirkenden Kräfte gesetzt ist, und selbst die Erhabenheit des Alters (z. B. an ägyptischen Pyramiden, assyrischen Ausgrabungen, Riesenbäumen, Bergen u. s. w. — S. 38) besteht nicht in der extensiven Grösse der überdauerten Zeit, sondern in der intensiven Kraft der Selbstbehauptung gegen alle zerstörenden Einwirkungen während so langer Zeiträume. Danach giebt es ein Erhabenes der Ruhe im Sinne einer Ausschaltung der überlegenen Kraft aus der ästhetischen Anschauung überhaupt nicht, und damit fällt der letzte Anhaltspunkt für die Schasler'sche Definition des Erhabenen fort.

3. Das Komische.

Kant hat das ästhetische Problem, warum das Komische ästhetisch gefalle, und das physiologische Problem, warum es zum Lachen reize, nicht unterschieden, und ist dadurch auf einen sensualistischen Irrweg gerathen, indem er die gesundheitsgemässe (reflektorische) Motion des Lachens (IV 207) und die mit ihr verbundene „animalische d. i. körperliche Empfindung“ mit dem durch die ästhetischen Ideen erweckten Vergnügen am Komischen identificirte (210). Nebenbei hat er aber doch auch die ästhetische Erklärung des Komischen auf den Weg gebracht, obwohl er sie nicht zum Ziele geführt, sondern auf halbem Wege wieder vom rechten Pfade abgelenkt hat. Zunächst muss in allem Komischen etwas Widersinniges sein, woran also der Verstand kein Wohlgefallen finden kann (207). Hiermit ist das erste, negative Moment des Komischen richtig bestimmt. Sodann muss die gespannte Erwartung sich plötzlich in Nichts verwandeln, nicht in das Gegentheil des Erwarteten, welches noch etwas wäre, sondern in Nichts (207, 208); wichtig und entscheidend ist dabei die Plötzlichkeit des Umschlags aus der augenblicklichen Täuschung in die Enttäuschung, in Folge deren „das Gemüth wieder zurücksieht, um es mit ihm (dem Schein) noch einmal zu versuchen und so durch schnell hintereinander folgende Anspannung und Abspannung hin und zurück geschnellt und in Schwankung gesetzt wird“ (209). Hiermit wäre auch das positive Moment des Komischen ganz richtig charakterisirt, wenn nicht eine „gespannte Erwartung“ als alleiniges Subjekt der Auflösung in Nichts hingestellt würde, was als unrichtige Verallgemeinerung eines Specialfalls zu bezeichnen ist, und wobei nicht einzusehen ist, warum grade die Auflösung einer gespannten Erwartung in Nichts Gefallen erwecken sollte, anstatt dem Verstand noch mehr zu missfallen, wie das erste negative Moment (das Widersinnige). Nur dann, wenn erstens der Widersinn dasjenige ist, welches sich selbst vernichtet, und zweitens die Vernichtung des Widersinns nicht Nichts, sondern einen Sinn übrig lässt, oder aus sich hervorscheinen lässt, nur dann ist ein positives Moment gegeben, welches dem Verstande gefallen kann. Diese Wendung war durch die richtige Bestimmung des ersten (negativen) Moments Kant's nahe genug gelegt; dass er dieses bei der Bestimmung des zweiten Moments ganz fallen liess und auf eine falsche Fährte gerieth, ist nur daraus zu erklären, dass gewisse Beispiele des Komischen ihm als allgemeine Typen desselben galten, ohne es zu sein. Es ist ja nicht ausgeschlossen, dass das Widersinnige unter Umständen auch die Erscheinungsform einer fälschlich gespannten Erwartung annehmen kann, aber diese Bestimmung ist nichts weniger als allgemeingültig. —

Nach Jean Paul's Ansicht soll das Komische aus dem Gegensatz zum Erhabenen abgeleitet werden; ist letzteres in „dem unendlich Grossen, das Bewunderung erweckt“ gefunden worden, so muss sein Gegentheil in einem unendlich Kleinen gesucht werden, das die ent-

gegengesetzte Empfindung erregt. Da es im moralischen Reiche nichts Kleines geben soll, so soll nur das Reich des Verstandes übrig bleiben; auf diesem gezwungenen Umwege kommt Jean Paul zu der richtigen Erklärung, dass lächerlich das Unverständige sei, sofern es in einer Handlung oder in einem Zustand sinnlich angeschaut wird; „und das ist nur möglich, wenn die Handlung als falsches Mittel die Absicht des Verstandes, oder die Lage als Widerspiel die Meinung desselben darstellt und Lügen straft“ (Vorsch. d. Aesth. § 28). Sehr richtig bemerkt Jean Paul weiter, dass dieser objektive Kontrast an sich noch nicht genüge, um komisch zu wirken, da Irrthum und Unwissenheit an sich nicht lächerlich sei, dass vielmehr ein subjektiver Kontrast über dem objektiven sich einstellen müsse, in welchem erst das Komische seinen eigentlichen Sitz hat. Desgleichen ist die Bemerkung richtig, dass wir häufig (insbesondere, wenn wir Vorgänge in der bewusstlosen Welt oder im niederen Thierreich lächerlich finden) den handelnden Dingen oder Subjekten unsere bessere Einsicht durch eine unwillkürliche Uebertragung leihen, also eine Intelligenz oder einen Grad von Intelligenz, den sie nicht besitzen, in sie hineintragen.

Aber darin geht Jean Paul zu weit, dass er dieses Leihen verallgemeinert und schlechthin als Bedingung des Lächerlichen ansieht, und er ist im Irrthum, wenn er den subjektiven Kontrast in dem Widerspruch zwischen der Intelligenz des Handelnden und des Beobachters sucht, anstatt ihn in dem Widerspruch zwischen der thatsächlichen Intelligenzentfaltung des Handelnden und der möglichen Intelligenzentfaltung zu finden, welche ihm das Maass seiner Intelligenz bei besserem Zusammennehmen seiner Geisteskräfte doch wohl gestattet hätte. „D a h e r wächst das Lächerliche mit dem Verstande der lächerlichen Person“, — nicht wie Jean Paul meint, weil das Leihen dadurch erleichtert wird, denn am lächerlichsten ist der hereingefallene Klügste, der unserer Klugheit so sehr überlegen ist, dass wir ihm nichts zu leihen brauchen. Das Lächerliche liegt nicht in dem V e r s t a n d, sondern in dem Verstandes g e b r a u c h des Handelnden. Der subjektive Kontrast zwischen der Dummheit, die der Handelnde begangen hat, und der Fähigkeit seiner Intelligenz, welche dieselbe als nachträglich unbegreifliche Dummheit ansieht, also auch bei grösserer Anspannung zu rechter Zeit dieselbe hätte vermeiden können, dieser subjektive Kontrast ist also in dem von selbst Komischen ebenso real wie der objektive Kontrast (zwischen Zweck und Mittel) und ist nicht, wie Jean Paul meint, ein erdichteter, ausser in den Fällen, wo wir dem Handelnden eine Intelligenz leihen, die er wirklich nicht besitzt. Das blitzschnelle hinüber- und herüber-Wechselspiel zwischen den Momenten des subjektiven Kontrasts und der eigenen Einsicht in denselben und der daraus folgende prickelnde Reiz der relativen eigenen Ueberlegenheit über die fremde Depression ist von Jean Paul richtig hervorgehoben (§ 30), wenn er auch die Bedeutung der drei Faktoren des Vergleichs nicht richtig würdigt. Auch darin hat Jean Paul Recht, dass die Lust am unwillkürlich Komischen oder Lächerlichen nicht aus der Lust am beabsichtigten oder künstlerischen Komischen zu erklären ist, weil letzteres das erstere als seine Mutter voraussetzt,

und dass die ästhetische geistige Lust am Lächerlichen nicht eine Folge des körperlichen Lachens sein kann, weil letzteres nur eine accidentielle Folgeerscheinung des ersteren ist (§ 30). Das Gefühl der Selbsterhebung des Lachers ist kein absolutes, sondern nur ein relatives, da es sonst durch das Mitlachen so vieler Anderer gestört werden würde; es beruht nicht auf einer positiven eigenen Erhebung, sondern auf der Depression des Belachten, durch deren Kontrast man sich relativ gehoben fühlt (§ 30).

Während Jean Paul irrthümlich den Humor unter den Begriff des Komischen subsumirt, scheidet er ebenso irrthümlich den Witz aus dem Gebiet des Komischen aus. Es giebt wohl einen Gebrauch des Witzes zu ernsten Zwecken, aber es giebt keinen an und für sich ernsten Witz. Jean Paul betrachtet Witz, Scharfsinn und Tiefsinn als drei Potenzen derselben Geistesanlage auf der Stufe der sinnlich anschauenden Phantasie, des Verstandes und der Vernunft. Der Witz findet durch Anschauung theilweise Gleichheit unter grösserer Ungleichheit versteckt; der Scharfsinn trennt durch seine sichtende Reflexion von Neuem das Zusammengeschaute und findet unter der gegebenen grösseren Aehnlichkeit theilweise Ungleichheit verborgen; der Tiefsinn bindet durch Einsenkung in's höchste Sein von Neuem zur Einheit, was der Scharfsinn verständig geschieden (§ 43). Wenn auch das Vorwiegen der Analyse im Scharfsinn und der Synthese im Tiefsinn richtig getroffen ist, so ist doch nicht einzusehen, warum der Scharfsinn Witz in zweiter Potenz, und der Tiefsinn ein höherer göttlicher Witz genannt wird; die Zusammenstellung leistet im Gegentheil nur dadurch etwas, dass sie den Witz auf die sinnlich anschauende Phantasie beschränkt. Was nun aber innerhalb dieses Gebietes der Witz sei, darüber erfährt man bei Jean Paul nichts, und er kann darüber trotz aller Beispiele begrifflich keine Auskunft geben, weil er den Witz vom Komischen losgerissen hat*). —

S c h e l l i n g berührt das Komische nur gelegentlich mit wenigen Worten und definirt es als das umgekehrt Symbolische, in dem Sinne, wie „man sagen kann, dass die Weisheit Gottes am meisten in der Thorheit des Menschen objektiv werde“ (V 569). In die Sphäre des Niedrigen und Hässlichen kann die Kunst sich nur begeben, „inwiefern sie auch in dieser wieder das Ideal erreicht und es völlig umkehrt, durch welchen Reflex das Hässliche aufhört es zu sein“ (569). Die „Verkehrung des Ideals“ oder das „umgekehrt Symbolische“ erläutert Schelling an einer anderen Stelle so: „wir spannen uns an, die U n g e r e i m t h e i t, die unserer Fassungskraft widerspricht, recht in's Auge zu fassen, b e m e r k e n aber in dieser Anspannung u n m i t t e l b a r die vollkommene W i d e r s i n n i g k e i t und Unmöglichkeit der Sache,

*) Diese dem Witz von Jean Paul angewiesene Stellung findet ihre psychologische Erklärung darin, dass in seinen eigenen Schriften in der That der leere Formwitz ohne jeden komischen Gehalt in weit überwiegendem Maasse vertreten ist; da er nicht anerkennen mochte, dass sein Phantasiespiel mit leeren Formwitzen eigentlich ganz witzlos sei, so zog er es vor, den Witz schlechtweg als leeren Formwitz zu definiren und demgemäss aus dem Bereiche des Komischen auszuscheiden.

so dass diese Spannung augenblicklich in eine Erschlaffung übergeht, welcher Uebergang sich äusserlich durch das Lachen ausdrückt" (712). Hierbei ist nur die subjektivistische Wendung des Gedankens zu tadeln: nicht bloss unserer Fassungskraft widerspricht die komische Ungereimtheit, sondern sich selbst, und nicht bloss wir bemerken unmittelbar diese Widersinnigkeit, sondern sie giebt sich selbst unmittelbar als solche kund, führt sich objektiv ad absurdum, was wir nur intuitiv zu konstatiren brauchen. Das „umgekehrt Symbolische" oder die „Verkehrung des Ideals" besagt also nur, dass es das aus seiner Verkehrung sich siegreich wiederherstellende Ideal ist, welches in der Selbstvernichtung des Ideewidrigen zur Anschauung gelangt.

Das Komische und Tragische stellt Schelling richtig in Gegensatz zu einander, wenn auch die Art, wie er diese Entgegensetzung ableitet, werthlos und unfruchtbar ist; er behauptet nämlich, dass beim Tragischen die Freiheit im Subjekt und die Nothwendigkeit im Objekt, beim Komischen die Nothwendigkeit im Subjekt und die Freiheit im Objekt mit einander im Kampf liegen (673, 711). —

St. Schütze gab i. J. 1815 zum ersten Mal eine besondere Schrift heraus, welche ganz der Erörterung des Komischen gewidmet war unter dem Titel „Versuch einer Theorie des Komischen". Er verwirft mit Recht die Kant'sche Erklärung durch plötzliche Auflösung einer gespannten Erwartung in nichts als zu eng und die populäre Erklärung durch Kontraste als zu weit und nichtssagend; er verwirft aber auch die Erklärung „durch Unsinn" oder „angeschauten Unverstand", weil der „Unverstand doch etwas Unangenehmes, Unwürdiges sei, worüber eigentlich kein vernünftiger Mensch lachen sollte" (S. 16—17). Letzterer Vorwurf wäre ganz gerechtfertigt gegen eine Theorie, nach welcher der blosse Unsinn oder Unverstand als solcher komisch werden sollte dadurch, dass er angeschaut wird; eine solche Theorie ist mir aber nicht bekannt und wenn Schütze dabei Jean Paul im Sinne gehabt hat, so muss er ihn nur sehr oberflächlich gelesen haben. An den Fall scheint Schütze gar nicht gedacht zu haben, dass das Komische daraus entspringe, dass das Unsinnige oder Unverständige sich als ein sich selbst Widersprechendes offenbart, und durch die ihm immanente Eigenschaft, sich selbst ad absurdum zu führen, den Sieg des Logischen auf heitere Weise veranschaulicht. Da er an diese Erklärung nicht denkt und die drei angeführten mit Recht für unzulänglich hält, so versucht er seinerseits eine vierte aufzustellen, welche darauf hinausläuft, dass im Komischen der Naturlauf ebenso über die menschliche Willensfreiheit triumphirt, wie nach Kant im Erhabenen die letztere über die erstere.

Wie Schiller den Kant'schen Dualismus von Freiheit und Naturnothwendigkeit, Vernunft- und Sinnenwesen zur näheren Ausführung der Begriffe des Erhabenen, Pathetischen und Tragischen verwendet hatte, so macht Schütze die umgekehrte Anwendung dieses Dualismus zur Ausführung des Begriffs des Komischen. In der That steht die von Kant gegebene Erklärung des Komischen in keinem logisch nothwendigen Zusammenhang mit seinem philosophischen und ästhetischen Standpunkt, während Schiller's Erklärung des Pathetischen und

Schütze's Erklärung des Komischen die folgerichtige Durchführung des Kant'schen Grundgedankens im Bereich dieser ästhetischen Specialprobleme sind. Wenn Schiller's Erörterung des Pathetischen unmittelbar durch Kant's Theorie des Erhabenen vorgezeichnet war, so ist Schütze's Erklärung des Komischen erst durch eine Umkehrung der (Kant-) Schiller'schen Erklärung des (Erhabenen oder speciell) Pathetischen gewonnen, und in diesem Sinne bildet Schütze's Theorie des Komischen eine wichtigere Ergänzung der Kant'schen Aesthetik als Schiller's Ausführungen über das Pathetische. Wenn man den ganzen Kant'schen Dualismus, auf welchem diese Ausführungen fussen, für eine verfehlte Uebertreibung vorhandener relativer Gegensätze hält, wird man auch der Schütze'schen Theorie des Komischen keinen Werth mehr für die Gegenwart beilegen können, obwohl die fleissige und geistvolle Durcharbeitung des Gebiets für ihre Zeit sehr verdienstlich war und mit Jean Paul zusammen auf Vischer sehr anregend gewirkt hat.

Sachlich betrachtet ist über Schütze's Ansicht zu bemerken, dass sie nur einen Specialfall des Komischen darstellt, nämlich den, dass der Mensch, die Macht seiner Willkür überschätzend, sich in Widersprüche mit dem gesetzmässigen Naturlauf verwickelt und durch die Konsequenzen seines Thuns seine Missachtung der Naturgesetzlichkeit ad absurdum geführt sieht. Dass die Naturgesetzlichkeit dabei als eine „höhere Art der Freiheit" gegenüber der beschränkten Freiheit des Menschen erscheint, und dass die Natur mit dem sich über sie hinwegsetzenden Menschen ein „heiteres Spiel" zu treiben und ihn zu „verspotten" scheint (S. 23—24), das alles sind schon Bestimmungen, die nicht objektiv in dem „Wechselspiel zwischen Willen und Natur" zu finden sind, sondern erst vom anschauenden Subjekt durch unbewusstes Leihen hineingetragen werden (S. 24 Anm., 28, 70—79). Schütze unterscheidet eine höhere und niedere Art des Komischen, nämlich ein Komisches der Phantasie und ein solches des Verstandes (70 Anm.), was Schasler (vermuthlich im Hinblick auf die oben angeführte dreifache Gliederung bei Jean Paul) erweitert hat in das Lächerliche der Anschauung (Komische), der Phantasie (Karikatur), des Verstandes (Witz) und der Vernunft (Humor) (Krit. Gesch. d. Aesth. S. 688). —

Während Jean Paul den Witz aus dem Gebiete des Komischen hinausgewiesen hatte, entwickelt Schopenhauer das ganze Gebiet des Komischen aus dem Witz. Der Witz findet nach Jean Paul die Aehnlichkeit an scheinbar Entgegengesetztem auf; diese Erklärung acceptirt Schopenhauer, obwohl er ihre Quelle verläugnet und dieselbe für seine originelle Entdeckung ausgiebt (W. a. W. u. V. II 100); er drückt dieselbe nur insoweit anders aus, als er das Aehnliche, welches der Witz an dem Entgegengesetzten gemeinsam findet, als den „Begriff" bezeichnet. Ob damit viel gewonnen ist, ob es überhaupt angemessen ist, von einem Begriff: „Macassaröl macht Haare wachsen" zu sprechen (II 106), mag hier unerörtert bleiben; jedenfalls steht die gefundene Aehnlichkeit auf wenig höherer Abstraktionsstufe als die ihr zu Grunde liegenden entgegengesetzten Anschauungen,

die selbst auch schon mehr oder minder abstrakt sein können, und der Unterschied des Anschaulichkeitsgrades oder der Abstraktionsstufe wird um so geringer, je anschaulicher, d. h. je drastischer der Witz ist. Damit fällt aber die Erklärung in sich zusammen, welche Schopenhauer von der ergötzlichen Wirkung des Witzes giebt, wonach dieselbe in der Freude des Menschen darüber beruhen soll, dass die überlästige Hofmeisterin Vernunft durch die ursprüngliche anstrengungslose Intuition einmal wieder ihrer Unzulänglichkeit überführt werde (II 108); denn diese Erklärung setzt nicht nur einen sehr beträchtlichen *Unterschied* in der Abstraktionsstufe der entgegengesetzten Vorstellungen und ihrer Aehnlichkeit, sondern gradezu einen *Gegensatz* in ihrer *Vorstellungsform* als Regel voraus, der nur ganz ausnahmsweise und nicht eben bei den besten Witzen gefunden wird. Aber auch, wenn die zu Grunde liegende Voraussetzung zuträfe, wäre die Erklärung doch noch unannehmbar; denn es ist undenkbar bei der logischen Natur des Geistes, dass die Blamage der Vernunft an sich selbst erfreulich und ergötzlich mit anzusehen sein sollte. Im Gegentheil fordert die logische Natur des Geistes allemal den Triumph der Vernunft zu schauen, und dieser Triumph liegt darin, dass die Anschauung selbst ebenso wie der Lauf der Dinge logisch geartet ist und ihre logische Beschaffenheit dadurch erhärtet, dass sie das sich selbst Aufheben jeder versuchsweisen Unvernunft vor Augen führt und sinnenfällig erkennen lässt.

Will man den Witz definiren als die paradoxe Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff (II 99) oder als die begriffliche Identität des in Wirklichkeit (oder auch in der Phantasieanschauung) Verschiedenen (I 72—73), so sagt man damit noch nichts anderes als mit der Hervorkehrung einer einseitigen Aehnlichkeit anderseits Entgegengesetzter (I 70), und vor allen Dingen ist damit doch nur erst die äussere Form des Witzes beschrieben, nicht sein Wesen klargelegt, welches nur in der Blosslegung eines im Objekt versteckten Komischen gesucht werden kann. Schopenhauer aber nimmt diese formale Beschreibung des *Witzes*, bläht dieselbe zu einer gar nicht in ihr liegenden Gegensätzlichkeit von Anschauung und Begriff auf, und sucht nun durch Uebertragung derselben aus dem Gebiet der Worte auf das der Handlungen auch das *Komische* zu erklären. Der Narr oder Hanswurst vereinigt die Diversität der Objekte, deren er sich wohl bewusst ist, mit heimlichem Witz unter einem Begriff, von welchem sodann ausgehend er von der nachher gefundenen Diversität der Objekte diejenige Ueberraschung erhält, welche er selbst sich vorbereitet hatte (171); die unbewusste Narrheit hingegen geht von der Identität des Begriffes aus, ohne sich der Diversität der unter ihm befassten realen Objekte oder Anschauungen bewusst zu sein und wird deshalb durch deren hervortretende Diversität wirklich überrascht (II 105). Hierin liegt die richtige Einsicht ausgesprochen, dass das Lächerliche (oder unbewusst Komische) und der Witz *koordinirte Glieder* des Komischen sind, welche in der bewusst komischen *Selbstdarstellung* ihre *Synthese* finden; aber es bleibt das Unrichtige in Schopenhauer's Behandlung

dieses ganzen Gebietes, dass er zu der Erklärung des Ganzen vom verkehrten Ende anfing, nämlich von der Formalerklärung des Witzes statt von der Realerklärung des unbewusst Komischen. Diess wird bei der Erklärung des unbewusst Komischen am deutlichsten, wo der Rückgang auf die Identität eines Begriffs und die Subsumtion der Fälle unter denselben überaus gewaltsam hineingebracht werden muss, da es sich bei den ungereimten oder närrischen Handlungen vielmehr meistens um die Verkehrtheit des gewählten Mittels zum vorgesetzten Zweck handelt, die beide ganz in der Sphäre des Anschaulichen bleiben können. —

Hegel folgt der Jean Paul'schen Unterscheidung zwischen dem Lächerlichen und dem Humoristischen als dem eigentlich erst wahrhaft Komischen, nennt aber letzteres nicht das Humoristische, sondern schlechtweg das Komische, während bei Jean Paul doch immer das Bewusstsein durchschimmert, dass das Komische die Gattungsbezeichnung für das ganze Gebiet ist. „Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt, und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt Zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch zu sein" (Aesth. III 534). Freilich ist das nicht mehr komisch, wenn das handelnde Individuum den Zusammenbruch seiner Zwecke so ernst nimmt, dass es unglücklich und bitter wird, oder gar gebrochen in sich zusammenfällt (534—535); aber ein solcher Fall hört wegen des eintretenden Mitleids ebensowohl auf, lächerlich wie komisch zu sein. Andererseits ist es etwas Schönes um „die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiss, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann" (534); aber diese „freie Heiterkeit" der zum Herrscher über alle Erscheinung gewordenen Subjektivität (537) steht an und für sich schon jenseits des Komischen und fällt nur insoweit in dessen Gebiet, als sie aus dem ästhetischen Selbstgenuss der eigenen Lächerlichkeit entspringt. Scheiden wir also einerseits das mitleiderregende Unglück aus dem Lächerlichen, andrerseits die nicht durch den Selbstgenuss der Komik ästhetisch bedingte, sondern aus der Individualität und ihrer Weltanschauung entspringende freie Heiterkeit des Gemüths aus, so bleibt als Unterscheidungsmerkmal des Komischen und Lächerlichen nur noch das übrig, „ob die handelnden Personen für sich selbst komisch sind oder nur für die Zuschauer", d. h. ob sie sich ihrer Komik bewusst sind oder nicht, ob sie subjektiv und objektiv komisch zugleich, oder nur objektiv komisch sind. Ist nun das erstere die „wahrhafte" Komik, so muss doch das Lächerliche auch noch als objektive und unbewusste Komik anerkannt werden, ist also auf diese Weise doch wieder unter den Allgemeinbegriff des Komischen subsumirt. Dieser allgemeine Begriff des Komischen realisirt sich nun nach Hegel in drei Fällen: erstens wenn die Charaktere und Zwecke in sich widerspruchsvoll sind und dieser Widerspruch in ihrem sich Darleben zur Anschauung kommt, zweitens wenn die Individuen sich

zu substantiellen Zwecken und Charakteren aufspreizen, für deren Vollbringung sie das schlechthin ungeeignete Instrument sind, und drittens, wenn Zwecke und ausführende Mittel durch Verwicklungen des Zufalls in Widerspruch gesetzt werden (535—536). Die ersten Fälle stehen als Charakterkomik dem dritten als der blossen Situationskomik gegenüber.

Dass die Komödie in Hegel's Augen höher steht als die Tragödie, zeigt sich nicht blos darin, dass er sie an den Schluss seiner dialektischen Entwicklung stellt, sondern noch mehr darin, dass er sie damit beginnen lässt, womit die Tragödie schliesst, mit dem in sich versöhnten absolut heiteren Gemüth; die Versöhnung, welche von der Tragödie erst errungen werden muss, ist der Ausgangspunkt und die unverlierbare Grundlage der Komödie (559), wenigstens der Aristophanischen und Shakespeareschen Komödie (579). „Was sich in der Aristophanischen Komödie in voller Auflösung darstellt, ist nicht das Göttliche und Sittliche, sondern die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schritt dieser substantiellen Mächte aufspreizt"; aber in diesem Siege der Subjektivität, d. h. in dieser Konstatirung dieses Widerspruchs zwischen dem wahren Wesen des politischen und sittlichen Daseins mit der Subjektivität der Individuen und thatsächlichen Zustände liegt freilich trotz aller Einsicht das stärkste Symptom vom Verderben Griechenlands (561—562). Wenn alle Kunst das Ewige, Göttliche, an und für sich Vernünftige in der Erscheinung für die Anschauung zu offenbaren hat, so muss diess auch die Komödie; sie leistet es aber nur negativ, indem sie die Selbstauflösung des Verkehrten, Thörichten und Unvernünftigen für die Anschauung demonstrirt, und nur die Subjektivität als solche zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiss und in sich gesichert zeigt (536, 580). Daraus schliesst Hegel, dass in der Komödie „die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseins hervortrete", dass deshalb die Komödie als Gipfel der Kunst zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt führe (580), und dass in ihr der Begriff des Schönen dialektisch in einen anderen umschlage.

Dieser Schluss schiesst weit über das Ziel hinaus; wäre er richtig, so gälte für die Tragödie gerade in der Hegel'schen Auffassung dasselbe, denn auch in ihr offenbart sich ja nach Hegel das Absolute nur negativ durch Aufhebung der einseitigen Besonderheiten und ihrer Träger und positiv nur in der Subjektivität der errungenen Versöhnung, welche ja in der Komödie nicht etwa wieder verloren, sondern als Grundlage festgehalten werden soll. Es ist aber überhaupt ein unbilliger Anspruch an die Kunst, dass sie das an sich Vernünftige direkt und ohne Umwege offenbaren solle, da alle sinnliche Einkleidung die Idee ebensosehr verhüllt wie durchscheinen lässt, also nur indirekte Offenbarung sein kann. Deshalb ist auch in der Kunst der Umweg durch die anschauliche Selbstzerstörung des Verkehrten nicht zu verschmähen, ebensowenig wie in der Wissenschaft die Erkenntniss durch Elimination falscher Lösungsversuche. Wenn die Komödie und das Komische überhaupt der Positivität der Idee relativ ferner bleibt als

andere Arten des Schönen, so folgt daraus nur, dass es nicht der Gipfel des Schönen, sondern eine relativ unvollkommene einseitige Besonderung desselben ist, also bei Hegel eine falsche Stellung erhalten hat; es folgt aber nicht daraus, dass es zur Auflösung und zum Verlassen des ästhetischen Gebiets führt. Weit eher kann man ihm diess aus dem anderen Grunde nachsagen, weil es zu einseitig die intellektuelle Auffassung des Zuschauers in Anspruch nimmt, mehr als jede andere Art des Schönen; daran hat aber Hegel bei seiner Behauptung gar nicht gedacht, man müsste denn die freie Heiterkeit der ihrer selbst gewissen Subjektivität als intellektuelle Freiheit definiren wollen, was durch die Vertauschung des Ausdrucks mit dem „absolut versöhntem, heitrem Gemüth" (559) ausgeschlossen scheint. —

Nach Trahndorff ist die „Form des Universums" oder die Idee der Grund aller Wahrheit, indem sie das Verhältniss des Daseins zum Sein oder der Erscheinung zum Wesen bestimmt, und sie wird in ihrer Wahrheit erfasst, insofern sie als das die Erscheinung Bestimmende und ihr Immanente erfasst wird. Da sie aber als dieser immanente Bestimmungsgrund doch wieder nicht als Theil der Erscheinung geschaut, sondern nur als idealer Gehalt derselben geahnt werden kann, so kann sie auch verkannt werden oder in ihrer Unwahrheit erfasst werden, als etwas, das sie nicht ist. Wird die in ihrer Unwahrheit erfasste Idee auf Wahrheit in der Erscheinung gestützt, so ist das der Irrthum, der als solcher zur Quelle des Tragischen werden kann. Wird die Wahrheit als Wahrheit erfasst oder die Unwahrheit als Unwahrheit durchschaut, so ist das eine ernste Auffassung. Wird aber die Unwahrheit der Auffassung weder als solche erkannt, noch derart feindlich auf Wahres bezogen, dass sie zur tragischen Zerstörung durch die herausgeforderten und wachgerufenen Kräfte des Universums führt, sondern wird die Unwahrheit auf unwahre Erscheinungen bezogen, so zerstört sie sich selbst, denn sie kann nur einigermaassen bestehen, wenn sie sich auf Wahrheit stützt. Dann sind die Kräfte des Universums freigesprochen von der Nothwendigkeit, das ihnen Feindliche zu zerstören, indem es sich selbst zerstört; die auf Unwahres gestützte Unwahrheit der Auffassung ist nicht mehr ernst oder gar tragisch, sie ist auch nicht einmal mehr Irrthum zu nennen, sondern bloss noch Thorheit, und die Freude des sich objektiv gleichsam an die Stelle des Universums setzenden Gemüths darüber, dass die Nemesis ihres Amtes überhoben ist (Aesth. II 33—34), oder die Freude über die Selbstzerstörung der Thorheit ohne Zerstörung des Thoren durch feindliche Kräfte, ist das Komische oder Lächerliche. Das Komische muss immer den Ernst der Idee zum unausgesprochenen aber durchscheinenden Hintergrund haben, welcher zwar nicht unmittelbar aber doch mittelbar als geforderter Gegensatz zu der sich selbst zerstörenden Thorheit in ihm mit erfasst wird; wo diese tiefere Beziehung zur Wahrheit der Idee fehlt und vielmehr alle Wahrheit der Idee geleugnet wird, da schlägt die ästhetisch werthvolle Komik in ästhetisch verwerfliche Frivolität um (Aesth. § 22).

An dieser schwerfälligen aber trefflichen Erörterung ist nur das auszusetzen, dass der Unterschied zwischen dem ernsten, weil durch die Beschaffenheit des Verstandes nothwendig gegebenen, Irrthum von dem komischen, als dem thörichten, vermeidlichen, nicht nothwendig durch den Verstandesmangel des Individuums bedingten, Irrthum verwechselt wird mit dem Unterschiede zwischen einem auf Wahres gestützten und einem auf Unwahres gestützten Irrthum, wozu Trahndorff durch das specielle Beispiel von dem Angriff Don Quixote's auf die für Riesen gehaltenen Windmühlen verleitet ist. Im Uebrigen gehört seine Definition des Komischen als einer Freude über die Selbstzerstörung der Thorheit zu dem Besten, was über das Problem überhaupt geschrieben worden ist. —

Weisse leitet das Komische nach Solger's Vorgang vom Hässlichen ab. Das Hässliche, welches an sich das sich aufhebende und verschwindende ist, muss sich auch als solches ästhetisch ausdrücklich darstellen, und diess geschieht im Komischen, welches ebenso die hässliche Gespensterwelt, wie die Paradieseswelt der Phantasie in sich auflöst (Aesth. I 207), indem die endliche Subjektivität des Bewusstseins beide als ihr Produkt und sich als den alleinigen Inhaber jener vermeintlich substantiellen Welten erkennt (I 212—213). Nicht das Ewige und Absolute wird im Komischen als untergegangen behauptet (wie es im Hässlichen geschah), sondern nur die unmittelbaren Gestalten desselben in der Phantasie, während es selbst in ein Jenseits entflohen ist, welches sich doch bei näherer Betrachtung als das schlechthin nahe und diesseitige der Subjektivität erweist (I 213, 207). Eine Aufklärung über den Begriff des Komischen scheint in diesen Bemerkungen nicht gegeben. Der weitere Fortgang vom Begriff des Komischen zu dem des Ideals ist ebenso willkürlich und gewaltsam, wie seine Ableitung aus dem des Hässlichen. —

Nach Schleiermacher ist das Komische die typische oder normgebende Darstellung der Nullität des Einzelnen trotz seiner Wirklichkeit in dem Widerspruch gegen das, dessen Erscheinung es sein soll, die Idee (Aesth. 350). „Ist etwas unvollkommen, so ist dieses für den Kunstwerth der Gestaltung und der freien Produktivität null; wenn aber an einer einzelnen Gestalt nichts auf andere Weise bestimmt ist als durch ein Einwirken von fremden Motiven und abweichend von dem Typus, der das einzelne Leben hervorbringt, so ist es nach allen Seiten hin null" (222). Das Komische scheint also das Anti-Ideale anzustreben (190) und bezieht sich auf den Gegensatz zwischen dem Wirklichen im menschlichen Leben und allem, was wir als die innere geistige Wurzel desselben betrachten (193—194), wogegen es im Gebiet der Naturformen zu einem Minimum verschwindet (192). Aber während das Komische principiell das Ideal oder das Symbolische (d. h. den ungehemmten und ungestörten Ausdruck des Typus im Einzelnen) negirt und sich zur Aufgabe stellt, den Gegensatz zwischen dem Wirklichen und dem, was durch dasselbe eigentlich repräsentirt werden soll, zur Anschauung zu bringen, dient es doch der Idee durch Aufzeigung der Unangemessenheit des Wirklichen an die Idee und durch Versinnlichung der aus dieser Unangemessenheit

entspringenden Nullität, erscheint also selbst als eine ideale (ethische) Produktivität, welche der im engeren, direkten Sinne idealen Kunstrichtung coordinirt ist (195), wird also selbst einzelne Darstellung einer allgemeinen Idee (nämlich der Nullität des ideewidrigen Wirklichen) und insofern selbst typisch oder nach Schleiermacher's Bezeichnung symbolisch (222). Diese Ansicht ist ersichtlich auf Hegelschem Boden erwachsen. —

Vischer sucht nach Solger's und Weisse's Anleitung den Begriff des Komischen dadurch zu gewinnen, dass er ihn als Gegensatz aus dem Erhabenen durch Vermittelung des Hässlichen ableitet. Während im Allgemeinen das Erhabene und Tragische als die höchsten Modifikationen des Schönen gelten, behandelt Vischer beide als etwas ästhetisch Unzulängliches, das über sich hinaustreibt zu dem Höheren seiner selbst, dem Komischen. Nach seiner, von Schelling's, Ast's und Hegel's Lehren abgeleiteten Ansicht besteht nämlich das Erhabene im Uebergreifen der Idee über das Bild, das Schöne in der vollständigen Deckung beider; so verstösst das Erhabene gegen das Gesetz des Schönen, und um diesen Verstoss gut zu machen, ist (wie bei der Strafe gegenüber dem Verbrechen) mehr als ein blosser Verzicht auf das Erhabene zu Gunsten des Schönen, ist ein zweiter Verstoss im umgekehrten Sinne erforderlich, d. h. ein Uebergreifen des Bildes über die Idee und dieses begründet das Komische (Aesth. § 147, Anm. 2). „Das Komische ist Negation einer Negation. Die erste Negation ist das Erhabene und eben diese wird vom Komischen negirt" (§ 154, Anm. 3). Nun ist es aber von vornherein nicht zuzugeben, dass im Erhabenen oder im Komischen die Deckung und reine Durchdringung von Idee und Bild aufgehoben sei; wäre es der Fall, so würden beide aus der Sphäre des Schönen herausfallen, aber nicht mehr Modifikationen des Schönen sein. Aber auch, wenn das Erhabene im Uebergewicht oder Ueberragen der Idee und das Komische in dem des Bildes bestände, so könnte doch der Schönheitsverstoss in einem erhabenen Kunstwerk niemals dadurch wett gemacht werden, dass wo anders der umgekehrte Verstoss in einem komischen Kunstwerk vorkommt; nur wenn beide sich zu einem einheitlichen Schönen verbänden und durchdrängen, könnte von einer solchen Ausgleichung die Rede sein und gerade diese Verbindung und Durchdringung ist ästhetisch unmöglich.

Dass die Verselbstständigung des Bildes gegen die Idee hässlich wäre, giebt Vischer zu (§ 148), nicht aber, dass die Verkehrung des Congruenzverhältnisses im umgekehrten Sinne ganz ebenso den Begriff des Schönen aufheben müsste. Das Missverhältniss von Idee und Bild wäre auf die eine wie auf die andere Weise nicht bloss hässlich, sondern unästhetisch, unkünstlerisch, und darf daher im Kunstwerk gar nicht und in keiner Weise vorkommen, während die übrigen Arten der Hässlichkeit, z. B. Verzerrung der Ordnung der Theile im Gebilde ästhetisch verwendbar sind, sofern sie im Dienste einer anderweitigen Idee stehen (§ 148, Anm. 2). Dass die Hässlichkeit nicht bloss auf dem Missverhältniss zwischen Idee und Bild (Gattung und Individuum) beruhen kann, folgt schon daraus, dass es hässliche

Gattungen giebt (§ 98). Nun soll „das Hässliche als solches" aber nicht bloss sich gegen die Idee auflehnen, sondern in seiner Verkehrung auch noch sich anmaassen, das Schöne zu sein (§ 149—152). Diess könnte doch nur von völlig missrathenen Kunstwerken gelten, welche vom Urheber als ein Schönes dargeboten werden; das Naturhässliche hingegen ist erstens stets im Einklang mit der absoluten Idee und maasst sich zweitens niemals an, ein Schönes zu sein, und das Hässliche in einem schönen Kunstwerk, soweit es nicht ästhetisch begründet ist, wäre lediglich unkünstlerischer Mangel ohne Anspruch auf Schönheit. Aus dem Hässlichen als solchen ist die Karikatur als solche nie zu verstehen, sondern immer erst aus dem schon gewonnenen Begriff des Komischen; und noch weniger ist aus dem Begriff der Karikatur der des Komischen abzuleiten. Es kann unter Umständen ein Individuum komisch werden, dadurch, dass es seine Hässlichkeit als Schönheit zur Schau trägt (§ 152), und dieses Komische kann in einem Kunstwerk nachgebildet sein; aber erstens ist das nicht die oben definirte „Hässlichkeit als solche" und zweitens nur ein ganz besonderer Fall des Komischen, der nimmermehr den allgemeinen Begriff des Komischen erschöpft. Auch ist es etwas anderes, ob das Hässliche den Anspruch macht, das Schöne zu sein, oder ob ein Individuum mit ästhetischen Ansichten dies thut in Bezug auf das an ihm von Natur zufällig gegebene Hässliche; nicht das Hässliche als solches kann so im Princip das Recht des Schönen anerkennen, indem es dasselbe in concreto verletzt, sondern nur der ästhetische Mensch kann dies thun, gleichviel ob das Hässliche, um das es sich handelt, an ihm selbst als Naturwesen, oder an etwas anderem haftet.

Da das Komische aus dem Hässlichen und das Hässliche aus dem Erhabenen entspringen soll, so muss bei jedem Komischen zuerst ein Erhabenes hervortreten, in dessen Negation das Hässlich-Komische oder Komisch-Hässliche besteht (§ 155). Nun kann es allerdings komisch wirken, wenn ein Mensch für seine Erscheinung oder für seine Handlungen auf eine Erhabenheit Anspruch macht, die er nicht besitzt (ebenso wie vorher auf Schönheit); aber diess ist ebenso wie vorher bei der Schönheit ein Spezialfall des Komischen, welchen zum Gattungsbegriff zu erweitern, gänzlich irrig ist. Vischer muss denn auch einräumen, dass vieles komisch ist, dem nichts Erhabenes zu Grunde liegt (§ 160, 161, 156), und vieles erhaben ist (z. B. das Erhabene des Raumes, der Zeit, der mechanischen Bewegung), was nicht zu Komischem führen kann (§ 157—158). Daraus hätte er schon entnehmen können, dass auch in solchen Fällen, wo Erhabenes und Komisches zusammentrifft, nicht die Negation des Erhabenen als solchen den Grund des Komischen bildet, sondern allgemeiner der Widerspruch in der Erscheinung oder im Handeln und seine Selbstaufhebung (§ 174), die auch weit ab von der Sphäre des Erhabenen liegen kann, wie z. B. bei Verstandesirrthümern (§ 160) oder bei Verkehrtheiten im Gebrauch der Mittel zum Zweck (§ 161). Damit hört aber dann die ganze Entgegensetzung des Komischen gegen das Erhabene auf, treffend zu sein, weil beide bei einander vorbeitreffen.

Die Selbstaufhebung des Widerspruchs ist eine objektive *reductio*

ad absurdum, diese muss aber, um komisch zu sein, auch subjektiv sein. Sie ist es thatsächlich nur im Zuschauer, nicht im Betheiligten, weil letzterer, selbst wenn er sie percipirt, doch nicht unbetheiligt genug ist, um sie (als komisch) ästhetisch zu geniessen. Der Zuschauer percipirt sie zwar, aber er begeht nicht den Widerspruch, so dass der Widerspruch und die subjektive Aufhebung desselben realiter in zwei Subjekte fallen. Um die Vereinigung zu Stande zu bringen, auf der das Komische ruht, zieht Vischer die oben besprochene Lehre Jean Paul's heran, nach welcher der Zuschauer dem irrenden Subjekt das Bewusstsein des Widerspruchs, das nur er, aber nicht jener hat, leihen soll, unbeschadet des Bewusstseins, dass diese Unterstellung unwahr und eine blosse Unterstellung ist (§ 175—176), so dass er zwischen beiden oscillirt. Auch da, wo das Handeln erst durch nicht in Rechnung gestellte Widerstände oder Störungen von aussen, die aber hätten in Rechnung gestellt werden können und sollen, zu einem verkehrten gestempelt wird, auch da wird das Leihen aufrecht erhalten, sei es, dass die Störung von einem bewussten Individuum oder von bewusstlosen Naturkräften herrührt, in welchem letzteren Falle ausserdem noch diesen eine störende (neckische, boshafte u. s. w.) Absicht untergeschoben wird (§ 178). Weil das Komische die objektive Selbstaufhebung eines selbstgesetzten Widerspruchs und die Perception dieser Verkehrtheit ist, so gehört es wesentlich dem Gebiete des subjektiven Verstandes an, der allein im Stande ist, einen Widerspruch (durch Irrthum) zu erzeugen und als solchen zu erkennen (§ 179). Es ist möglich, dass das Subjekt auch im Schaden die geistige Freiheit sich bewahrt, über sich selbst zu lachen; dann steht aber das ästhetische Bewusstsein wie ein zweites Ich und als ein zeitlich späterer Akt dem Ich gegenüber, in dem sich die Setzung und an dem sich die objektive Aufhebung des Widerspruchs vollzieht, und der Process bleibt derselbe, als ob es zwei verschiedene Ichs wären (§ 181).

An dieser Unterscheidung zwischen dem objektiven Widerspruch im Betheiligten und der subjektiven Perception seiner Auflösung ist soviel richtig, dass die Perception und die Thatsache in zwei verschiedene Subjekte fallen; aber es ist die Auflösung des Widerspruchs mit der Perception dieser Auflösung zusammengewachsen. Es kann ja das objektiv Komische unter Umständen der Auflösung des Widerspruchs ermangeln, aber dann ist es als Komisches unvollständig und muss erst durch die Phantasie des Zuschauers vervollständigt werden. Das vollständige Komische muss aber auch die Selbstauflösung des Widerspruchs ebensogut wie seine Setzung objektiv und thatsächlich schon in sich enthalten und dem Zuschauer nichts übrig lassen, als sie zu percipiren und in der Selbstauflösung des Antilogischen den Sieg des Logischen zu erkennen. — Der Grund, weshalb es im Reiche des Komischen glücklich abläuft, scheint mir bei Vischer nicht richtig angegeben. Dass das Uebel klein sein muss und nicht ernst genommen werden darf, weil sonst das Komische aufhört, ist schon richtig, aber nicht ersichtlich, warum auf das kleine Uebel dann noch ein positives Gut und ein wenn auch nicht ausserordentlicher, so doch allgemeiner Glückszustand folgen müsse (§ 167). Allerdings besteht

nach dem eingetretenen Wendepunkt die Möglichkeit neuer und wiederholter Irrthümer und Verkehrtheiten fort, aber wie dieser „bewegte mittlere Zustand des Bewusstseins“ zwischen geliehener Besinnung und rückfälliger Besinnungslosigkeit der positive Grund für die ästhetische Forderung jenes Glückszustandes sein könne (§ 180), ist unbegreiflich; höchstens könnte man sagen, es läge im Komischen die Garantie einer gewissen Dickfelligkeit der Subjekte, vermöge deren dieselben auch die aus ihrer künftigen Rückfälligkeit entspringenden kleineren Uebel eben so leicht nehmen werden wie das letzte Mal (§ 180 Anm. 2), was doch kein positives Gut hinter der Kleinheit des Uebels fordert. Nach Kirchmann liegt der Grund darin, dass sich das Komische allein wegen der Punktualität seiner Pointe nicht zu einem wahren Kunstwerk entfalten lässt, ohne den Rahmen einer einfach schönen Handlung, die seltener tragische als versöhnende Lösung haben wird.

Die Jean Paul'sche „Stufenleiter der Komik“ hat wenig Werth, da sich doch immer nur derselbe Process wiederholt (§ 183). Das oberste Subjekt, das in allem individuellen Streben eine gewisse Verkehrtheit sieht und daher alles komisch findet, zerstört damit jede objektive Erhabenheit im Bereiche des Menschlichen wie des Göttlichen und jedes subjektive warme Gefühl mit den Anderen und für dieselben; es behält nichts übrig als den völlig kalten Selbstgenuss seiner Verstandesüberlegenheit, die alles Feste verflüssigt und alles objektiv Werthvolle um der ihm anhaftenden Verkehrtheiten willen zum gedanklichen Spielzeug seiner Laune herabsetzt (§ 184, 185). Denn im Witz wird das Erhabene, das er aufhebt, nicht zugleich aufbewahrt (§ 207).

Der Witz, sofern er treffend ist, d. h. sich auf ein reales Objekt bezieht, ist stoffartig, und insofern nicht mehr ästhetisch, sondern ethisch oder auch ethisch verwerflich; ein Witz ohne bestimmten Inhalt wäre leer, fade und schaal, blosser Formwitz (§ 194—196), so dass der Witz zwischen zwei Mängeln schwankt. Das ist unrichtig. Damit der Witz rein ästhetisch sei, muss er treffend und inhaltsvoll sein, aber nicht einen realen Gegenstand, sondern nur einen in ästhetischem Schein gegebenen treffen, an welche dritte Möglichkeit Vischer gar nicht zu denken scheint. — Die isolirte Punktualität des Witzes verleitet zur quantitativen Häufung des Witzes, welche doch nur ermüdet (§ 200, 204).

Die Zote oder der obscöne Witz reisst die Hüllen ab, welche der konventionelle Zwang um das dem Menschen anhaftende Natürliche geschlungen hat, vertheidigt das Recht der Natur gegen Schranken der Unnatur oder gegen eine falsche Delikatesse, welche sich des Natürlichen schämt, und erinnert den Menschen immer wieder an die Unentrinnbarkeit der Natur. Der stärkste Grad ist das Cynische. „Der Stoff“ [und der Anreiz] „für dasselbe steigt in dem Grade, als man sich seiner schämt.“ Als Reaktion ist das Durchwühlen des Niedrigsten moralisch berechtigt, aber nicht, um dabei zu verharren; ästhetisch berechtigt ist es nur, soweit es komisch ist (sei es einfach komisch oder possenhaft, sei es witzig), denn die komische Beleuchtung,

in der das Natürliche gezeigt wird, lässt zugleich den Geist über die von ihm unabtrennbare Natürlichkeit triumphiren, befreit ihn so von dem Druck dieser Vereinigung und macht ihn fähig, das Natürliche als aufgehobenes Moment seines geistigen Lebens zu konserviren (z. B. die sinnliche Liebe in der geistigen). Wem diese Geistesfreiheit fehlt, wer so von der realen Begierde beherrscht wird, dass er aus Lüsternheit bei dem Sinnlich-Natürlichen der Zote verweilt, der fällt damit eben aus der Sphäre des Aesthetischen heraus, und ebenso alle Zoten, die den Schmutz nicht in der Komik vergessen lassen (d. h. nicht witzig genug sind). Noch verwerflicher als die bloss sinnliche Lüsternheit ist die Frivolität, welche sich nicht damit begnügt, das Sinnliche zu nehmen, wie es ist, und ihr Behagen daran zu finden, sondern welche das Geistige zu diskreditiren, als Wahn und Lüge zu brandmarken und die Gemeinheit als das allein Wahre darzustellen sucht (Vgl. § 189 Anm. 2; § 197 Anm. 2).

Die Ironie geht in die Motive des verkehrten Benehmens beschönigend ein und in der lobenden Durchführung desselben bringt sie es zu einem Punkt, wo das Absurde als solches zum Bewusstsein kommt (§ 201—2); dieser Punkt wirkt komisch. Die Ironie ist aber nicht Uebergang vom Witz zum Humor, wie Vischer meint (§ 203), sondern vom unbewusst Komischen zum Witz, denn die Verkehrtheit führt sich selbst *ad absurdum* wie im unbewusst Komischen, nicht wird sie durch eine von aussen herbeigeführte Beziehung als verkehrt dargestellt wie beim Witz; andererseits aber werden die Konsequenzen, die das Absurde enthüllen, nicht vom Objekt, sondern vom Ironiker entwickelt wie beim Witz.

Die Eintheilung des Komischen in grotesk Komisches oder Possenhaftes, Witz und Humor hat Vischer später selbst für unhaltbar erklärt, ob zwar auch wieder aus untriftigen Gründen (Krit. Gänge VI. 125—126). Er will an Stelle dieser Gliederung eine andere setzen, welche es vermeidet, aus der Lehre von der Phantasie zu viel für den allgemeinen Theil der Aesthetik vorweg zu nehmen, und bestimmt dieselbe folgendermaassen: Dem objektiv Erhabenen entspricht das aus Kollisionen des Zufalls entspringende Komische, dem subjektiv Erhabenen die Kollision des freigewollten Thuns mit den eigenen inneren seelischen Schwächen, dem universell Erhabenen oder dem Tragischen die Kollision des Weltlaufs mit sich selbst, bei welchem man seine Behaftung mit der Endlichkeit auf's Tiefste zu fühlen bekommt. Hoffentlich erspart Vischer sich die Mühe, diese Eintheilung systematisch durchzuführen; denn sie hält die alten Fehler Vischer's (die Entgegensetzung des Erhabenen und Komischen, die Unterordnung des Tragischen unter das Erhabene und die des Humoristischen unter das Komische) fest, und fügt den neuen Fehler hinzu, den Witz aus der principiellen Erörterung des Komischen hinauszuweisen.

Die Lust am Komischen erklärt Vischer daraus, dass die zuerst gesetzte ästhetische Unlust aus dem Erhabenen zuzweit in die widerliche Unlust aus dem unendlichen Kleinen umschlägt, das in seiner angemaassten Erhabenheit hässlich ist, dann aber zudritt der Erleichterung, Erholung und dem positiven Gefühl eines erfüllten Genusses

darüber Platz macht, dass die unendliche Bedeutung der Idee sich in das unendlich Kleine hinübergerettet hat und diesem selbst einen unendlichen Werth verleiht (§ 223—4). Da die einzelnen Voraussetzungen dieser Erklärung unstichhaltig sind, bedarf es keiner Kritik derselben.

In § 229 giebt Vischer zu, dass das Komische die Forderung, der es nach ihm seine Existenzberechtigung verdankt, nämlich den Fehler des Erhabenen wieder gut zu machen, nur mangelhaft erfüllt, Unrecht gegen Unrecht setzt und deshalb nicht der Abschluss der Bewegung sein kann. Deshalb soll aus beiden Gegensätzen das Schöne sich in eine neue höhere Einheit zurücknehmen, diese aber soll nicht mehr eine besondere Gestalt des Schönen sein, sondern der Geist des Ganzen (§ 231). Hiermit ist der Bankerott des dialektischen Processes eingestanden; das Endergebniss soll das erfüllte Schöne sein, für welches der Durchgang durch die besonderen, unzulänglichen Gestalten nur Mittel sein soll, und doch ist das Endergebniss nicht aufzeigbar als durch Rückweisung auf den Geist des Ganzen, d. h. auf die unvereinbare Summe der durchlaufenen unzulänglichen Vorstufen. Damit ist die Gesammtheit der letzteren in ihrer Unzulänglichkeit als Selbstzweck proklamirt und die Behauptung, dass sie nur Vorstufen zum wahren Schönen seien, zurückgenommen; d. h. es ist behauptet, dass es keine Modifikation des Schönen gebe, als principiell unvollkommene. —

Zeising unterscheidet das Lächerliche vom Komischen nicht dem Wesen, sondern dem Ursprung nach, insofern das erstere dem Naturschönen, das letztere dem Kunstschönen angehört (Aesth. Forsch. 132, 272). Er giebt folgende Definition: „Das Komische oder Lächerliche ist das Schöne in der Form desjenigen Widerspruchs, durch den das anschauende Subjekt aus der Empfindung einer objektiven Unvollkommenheit, oder richtiger Vollkommenheitswidrigkeit unmittelbar in die Empfindung der subjektiven Vollkommenheit hinübergerissen wird“ (282). Diese Definition ist so schief und unklar, wie alles, was sich auf den unklaren Begriff der Vollkommenheit stützt; wir müssen deshalb, um Zeising's Meinung zu verstehen, in seine Einzelerörterung näher eintreten.

Das erste Moment im komischen Eindruck bezeichnet Zeising als den Choc, der dadurch entsteht, dass das komische Objekt sich uns als ein Etwas präsentirt, während es doch nicht bloss durch einzelne seiner Momente, sondern in seiner Totalität mit der Vollkommenheit in Widerspruch steht, also sich als ein das gesammte Sein und uns in demselben Aufhebendes und Vernichtendes darstellt, oder mit andern Worten ein zur Existenz gar nicht Berechtigtes, eigentlich nicht Existirendes ist (283—284). Durch diesen Widerspruch des Nichts, sich als Etwas zu geben, bannt das komische Objekt den absoluten Geist in die Grenzen seiner Endlichkeit und vernichtet ihn damit als absoluten, und hierin besteht das Verblüfftsein oder Konsternirtsein, das als Choc bezeichnet wurde (284). Im zweiten Moment des komischen Processes erweist sich das zuerst nur mit dem Absoluten und dem Subjekt in Widerspruch stehende Objekt auch als ein mit sich selbst in Widerspruch stehendes, insofern die realen einzelnen

Bestandtheile desselben unter einander einen Vernichtungskampf führen, dessen Resultat das Nichts ist (286). „Wenn also die Anmaassung des Nichts, sich als etwas geltend zu machen, der Choc war, so ist das Zurückschnappen des Etwas in Nichts der Gegenchoc“ (286). Wer über den Choc nicht hinauskommt zum Gegenchoc, der wird sich durch das Komische nicht erheitert, sondern nur choquirt fühlen (287); denn das Subjekt darf es nicht an der Selbstbesinnung fehlen lassen, welche die Aufhebung der Bestandtheile zum Nichts durchschaut (286). Das sich für etwas gebende Nichts kann uns nur so lange durch seinen Widerspruch mit dem Allgemeinen und dem Subjekt choquiren, als wir seiner Selbstvernichtung in der gegenseitigen Vernichtung seiner Bestandtheile noch nicht inne geworden sind; sobald wir aber das Nichts als den objektiven Kern desselben, zu dem es selbst seine Prätension des Seinwollens wieder aufhebt, kennen gelernt haben, kann es uns nicht mehr choquiren, sondern wir kriechen mit hinein, wie ein Kameel in ein Nadelöhr, erklären damit bescheidentlich auch uns selbst für Nichts und geben dem komischen Objekt den brüderlichen Versöhnungskuss (288). In demselben Augenblick erkennen wir aber auch, dass das Nichts nicht sein könne, ohne Alles zu sein, weil es ebenso schrankenlos ist wie das Absolute; es schlägt somit die Idee des Nichts in die Empfindung der Allheit, der unbeschränkten Freiheit, der sich als Vollkommenheit fühlenden Subjektivität um, und das Herausplatzen aus dem mathematischen Punkte des Nichts im komischen Objekt zum Gefühl der absoluten Selbsterhebung über die Nichtigkeit des Objekts ist das Lachen, und als dieses das dritte und letzte Moment des komischen Processes (289).

Das Komische ist demnach ein aus der (angemaassten) Position in die Negation zurückschnappendes und dadurch das Subjekt von jeder Negation befreiendes Nichts (290). Die Möglichkeit, dass ein Nichts zur Erscheinung gelange, sucht Zeising daraus zu erklären, dass die Erscheinung als solche stets eine Kombination von Sein und Nichtsein sei, dass also das Nichts, obwohl es in seiner Totalität ein Unding sei, sich als ein begrenzendes Schein-Etwas neben den realen Erscheinungen herziehe (294), und dass der in der komischen Erscheinung liegende Schein des Seins sich als blosser Schein enthüllen und damit in das Nichtsein zurückprallen müsse (295). Daraus, dass das Komische in der Selbstaufhebung seiner Bestandtheile zu dem mathematischen Punkte des Nichts besteht, geht hervor, dass es einerseits nicht etwas Einheitliches, sondern dualistisch in sich Gespaltenes oder mit sich Kontrastirendes sein, und dass es zweitens als Auseinanderlaufendes doch wieder in einen einheitlichen Punkt oder eine einzige Pointe zusammenlaufen muss (296—297).

Die Darlegung ist im Allgemeinen richtig, aber spekulativ aufgebauscht und dialektisch verkünstelt. Dass die im komischen Objekt drinsteckende Nichtigkeit die allgemeine Nichtigkeit der Erscheinung gegen das Wesen sei, ist ganz unrichtig; vielmehr ist es die Nichtigkeit des falschen Scheins gegenüber der wahren Erscheinung, und der falsche Schein entsteht nur in der subjektiven Sphäre durch Sinnes-

täuschung und Irrthum, nicht in der Sphäre der objektiven Realität. Zeising übersieht es ganz, dass komisch nur dasjenige Objekt sein kann, das sich im Irrthum befindet, oder in das wir einen Irrthum leihend hineintragen. Unrichtig ist ferner, dass das komische Objekt in seiner Totalität im Widerspruch mit dem gesammten Sein stehen muss, und nicht bloss mit einem der ihm anhaftenden Momente, dass seine Nichtigkeit den Kern seines Wesens betreffen müsse und nicht bloss Aeusserlichkeiten oder zeitweilige Irrthümer desselben; denn damit wäre ja jede Komik an sonst ganz achtungswerthen Biedermännern ausgeschlossen, und die Zeising'sche Einräumung unbegreiflich, „dass in der That keine Erscheinung zu finden ist, welche gänzlich ausser dem Bereich des Komischen läge" (283).

Der Choc besteht nicht in dem Gefühl des Widerspruchs des komischen Objekts gegen den absoluten Geist oder gegen das Subjekt, sondern in dem Gefühl, dass das komische Objekt im Widerspruch mit sich selbst stehe, also etwas vorstellen oder vollbringen wolle, was es nicht ist oder nicht kann. Der Choc erfasst gefühlsmässig den Widerspruch zwischen dem, was das Objekt ist, und dem, was es gelten will, und es ist irreleitend, diess als den Widerspruch zwischen Nichts und Etwas auszudrücken. Der Widerspruch im ersten Moment des komischen Processes ist nicht ein anderer als der im zweiten Moment, sondern ganz derselbe Widerspruch zwischen den Bestandtheilen des komischen Objektes (wenn anders es gestattet ist, begriffliche Momente wie Mittel und Zweck als „Bestandtheile" zu bezeichnen); der Widerspruch wird nur im ersten Verblüfftwerden noch als unentwickelter, gefühlsmässiger empfunden, und erst im zweiten Moment klar durchschaut: Im ersten Moment merkt man wohl, dass da etwas nicht in Ordnung ist, dass einem etwas Widersinniges zugemuthet wird, aber man versteht noch nicht, worin der Widersinn liegt, und gerade dieses noch unbegründete gefühlsmässige Misstrauen gegen das sich als sinnvoll Darbietende ist es, was einen stutzig oder perplex macht. Was Zeising den Gegenchoc nennt, ist die Befriedigung über die Berechtigung dieses dunklen Gefühls, welche man bei dem Zutagetreten des Widersinns als solchen empfindet.

Dass das Subjekt in das Nichts des Objekts hineinkriechen müsse, um dann aus diesem mathematischen Punkt in das Gefühl der Absolutheit herauszuplatzen, ist wiederum eine sehr künstliche und dialektisch gewaltsame Interpretation eines viel einfacheren Vorganges. Weil das Objekt sich selbst ad absurdum führt, erspart es dem Subjekt die Mühe, diese reductio ad absurdum zu übernehmen, entwaffnet aber auch zugleich seinen Zorn gegen den Widerspruch, verpflichtet es vielmehr zu Dank für das dargebotene Schauspiel der Selbstvernichtung des Unlogischen und erlöst und befreit dasselbe von dem Druck, welchen die scheinbare Existenz des sich Widersprechenden auf jedes logisch geartete Subjekt ausübt. Einig weiss sich also das Subjekt mit dem Objekt nicht durch Hineinkriechen ins Nichts, sondern in der von dem letzteren erfüllten Tendenz, das Unlogische zu negiren; überlegen fühlt sich das Subjekt über das Objekt nicht in dem dialektischen Umschlag des Nichts in das Absolute, den ja doch das objektive Nichts eben so gut

wie das subjektive vollziehen müsste, sondern in der Erhabenheit über den Irrthum, in welchem das komische Objekt befangen war, und aus welchem das Unlogische oder der Widerspruch seiner Bestandtheile entsprang. —

Kirchmann stellt das Komische unter das einfach Schöne und mit diesem in Gegensatz zum Erhabenen, weil es nur Gefühle der Lust und der Achtung und keine dritten gebe, und die ersten beiden unter die Gefühle der Lust, wie das letztere unter diejenigen der Achtung falle (Aesth. II 44). Nun ist aber die ästhetische Wirkung des Erhabenen ebenfalls Lust und die etwaige Achtung ist vom ästhetischen Standpunkt nur Mittel zur Erweckung dieses ästhetischen Wohlgefallens am Imponirenden; darnach fiele also das Erhabene ebenso unter das Einfach-Schöne. Andererseits ist die Lust am Komischen von der am einfach Schönen mindestens ebenso specifisch verschieden, wie die am Erhabenen (oder Tragischen) es von der am einfach Schönen ist. Das einfach Schöne ist das widerspruchslos Harmonische, das Komische ist das Widerspruchsvolle, das sich selbst in seiner Nichtigkeit auflöst.

Kirchmann findet am realen komischen Vorgang vier Punkte erforderlich: 1) ein verkehrtes Handeln, 2) eine Unkenntniss dieser Verkehrtheit von Seiten des Handelnden, 3) einen leichten Schaden, der daraus dem Handelnden erwächst und 4) das Wissen der Umstehenden um diese Verkehrtheit. Was den ersten Punkt betrifft, so ist nicht gerade ein Handeln erforderlich, sondern nur eine Verkehrtheit, d. h. ein Widerspruch oder ein Missverhältniss, das bei Handlungen sich gewöhnlich auf Mittel und Zwecke bezieht (45). Kirchmann räumt ein, dass auch ein blosses Reden durch unabsichtliche Darstellung der Verkehrtheit komisch sein kann (49), giebt also die Forderung des Handelns an dieser Stelle auf; ebensogut wie Reden können es aber auch Stellungen, Gruppirungen, Situationen u. s. w. sein, die komisch wirken. Ebenso erkennt er an, dass Charaktere mit einander widersprechenden Neigungen und Leidenschaften komisch sind (50), d. h. an und für sich als Charaktere, noch vor dem Handeln, durch welches die Charakterkomik sich offenbart. In Bezug auf den dritten Punkt ist es richtig, dass die Selbstaufhebung der Verkehrtheit sich möglichst sinnlich darstellen muss, und dass diess beim komischen Handeln durch das Verfehlen des Zwecks und die Erleidung eines Schadens geschieht, auch dass der Schaden nicht ernstlich schlimm werden darf, wenn er die Heiterkeit nicht aufheben soll; aber ebensowenig wie alles Komische ein Handeln sein muss, ebensowenig muss bei allem ein Schaden herauskommen, sondern der erwachsende Schaden ist nur eine der möglichen Arten, auf welche die Verkehrtheit als solche sich sinnenfällig darstellen kann.

Was den vierten Punkt angeht, so brauchen die Umstehenden (oder beim Kunstkomischen der Beschauer) nicht vorher schon um die Verkehrtheit zu wissen, sondern die komische Wirkung ist sogar noch grösser, wenn erst durch das Sinnlichwerden der Verkehrtheit diese Erkenntniss blitzartig neu geweckt wird; dass diess nicht ausbleibt, dazu gehört einerseits die ästhetische Unbefangenheit des Auffassenden von allen realen Interessen (daher der Handelnde und Ge-

schädigte selbst die Komik nicht herausfinden kann) und andererseits möglichst sinnenfällige Darstellung der Verkehrtheit im Objekt. Um die Verkehrtheit einsehen zu können, muss drittens eine Ueberlegenheit des Zuschauers über den Handelnden hinzutreten, die aber nur eine momentane zu sein braucht, wie die Unbefangenheit sie über die Befangenheit verleiht; daher kommt es, dass das Komische die erhabene Wirkung aufhebt, weil diese auf der Ueberlegenheit des Objekts über den Beschauer ruht. Das Lächerliche erweckt reale Lust bei den Zuschauern, Unlust bei den Betroffenen; aber Kirchmann verkennt dabei, dass die reale Lust der Zuschauer (aus dem Wissen und der Ehre) erst eine sekundäre Folge der Faktoren ist, die sich zunächst in der ästhetischen Lust unmittelbar kundgeben, und dass die Unlust des Betroffenen erst eine tertiäre Folge seiner Lächerlichkeit ist, weil sie in der Demüthigung über die von ihm herbeigeführte Ueberhebung der Anderen über ihn besteht. Deshalb hat Kirchmann Unrecht, dass er die Lust am Bilde des Lächerlichen aus dem idealen Abbild jener realen Lust aus dem Wissen und Lust aus der Ehre ableiten will (46), die vielmehr erst selbst Folgen des ästhetischen Eindrucks sind.

Das Verkehrte und Widerspruchsvolle kann dem sittlich indifferenten harmlos Komischen ebensogut anhaften wie dem Handeln aus sittlichen Beweggründen oder dem unsittlichen Handeln und Wollen; deshalb ist es falsch, die Widersinnigkeit des Komischen aus der Verwerflichkeit des Unsittlichen ableiten zu wollen (47). Auch das Unsittliche kann niemals dadurch komisch werden, dass es sich selbst als Unsittliches dokumentirt und als solches selbstvernichtet, sondern nur dadurch, dass es ein Absurdes, mit Widersprüchen behaftetes, also nicht sittlich Verkehrtes, sondern logisch Verkehrtes ist und sich als solches erweist. Der ethische Charakter bleibt dabei accidentiell und ästhetisch unwesentlich, und deshalb kann der grösste sittliche Eifer ebenso komisch wirken wie ein unsittliches Streben. Das Böse hört überall da auf komisch zu sein, wo es Ernst mit ihm wird, wo es also einen hohen Grad annimmt, während es nach der ethischen Ansicht der Aesthetik dann erst recht komisch wirken müsste. Das Sittliche hört nur da auf komisch zu sein, wo es mit so viel Verstand geübt wird, dass verkehrter Eifer und einseitige Uebertreibung ausgeschlossen bleibt, liefert aber gerade in den einseitigen Ausschreitungen der Tugenden den dankbarsten Stoff für Komik.

In Lüge und Intrigue, in Ueberlistung und Betrug, in Unkeuschheit und ehelicher Untreue wird in der Komödie das Möglichste geleistet zu Gunsten der Erzielung komischer Situationen; von einer Bestrafung der Unsittlichkeiten ist dabei so wenig die Rede, dass eine solche vielmehr die Komik aufheben würde. Die einzige Strafe, das Lächerlichwerden, trifft Gute und Böse hier so gleichmässig, wie in der Tragödie der Untergang; die treulosen, falschen, rücksichtslosen und unzarten Helden der Komödie empfangen vielmehr den Lohn, zuletzt in der Hauptsache ihren Willen zu kriegen (56), und nur die logische Verkehrtheit des Verhaltens wird durch Verfehlen seiner Zwecke gestraft. Weil aber alle diese in der Realität sittliche Entrüstung hervorrufenden Verstösse gegen die Sittlichkeit in der idealen

Welt des ästhetischen Scheins vor sich gehen, lässt man sich dieselben gerade soweit gefallen, als sie zur Erzielung einer komischen Wirkung nöthig sind, und denkt bei normalem Geisteszustand nicht daran, die Gesetze des ästhetischen Scheins nun auch rückwärts in der Wirklichkeit geltend zu machen. Ekel erregen diese Verstösse nur da, wo die komische Wirkung ausbleibt oder zu schwach ist im Vergleich zu dem aufgewendeten Apparat; die zwecklose, ästhetisch ungerechtfertigte Unsittlichkeit wird selbst im ästhetischen Schein verdammt, aber das komische Resultat ertheilt für alle Sünden des Dichters wie seiner Figuren Absolution.

Das Komische ist unabhängig vom Sittlichen, aber ganz abhängig von den Sitten, weil diese in vielen Fällen entscheiden darüber, was im Benehmen und Handeln verkehrt sei und was nicht; mit dem Wandel der Sitten veraltet das Komische und verliert seine Wirkung, die nur schwer durch kulturgeschichtliche Studien wieder zu beleben ist. Ebenso ist das Komische weit volksthümlicher begrenzt, und in anderem Lande schwerer geniessbar als das einfach Schöne, wozu noch die Unübersetzbarkeit der Wortwitze hinzukommt. Die Idealisirung im Komischen ist die Karikatur, ein Uebertreiben des Charakteristischen auf Kosten des Schönen, aber nicht um seiner selbst willen (was hier wie beim übrigen Schönen Desidealisirung wäre), sondern zu Gunsten der Steigerung des komisch-Schönen (54).

Den Witz erklärt Kirchmann als eine engste Beziehung fernliegender und entgegengesetzter Dinge auf einander (60—61); wird er auf ein Handeln (und, muss man hinzufügen: eine Situation, einen Charakter) angewandt und eine in demselben liegende Verkehrtheit durch die Beleuchtung des Witzes den Hörern einleuchtend gemacht, so macht der Witz die Sache komisch, die es vorher nicht war, weil ihr die vierte Bedingung fehlte (57—58). Wäre nicht etwas in gewisser Beziehung Verkehrtes in der Sache, so könnte der Witz in ihr auch keines aufdecken und nicht bewirken, dass über die Sache oder Person gelacht wird; indessen kann die Beziehung, in welcher der Witz die Sache lächerlich macht, sehr wohl eine der Sache unwesentliche sein, welche die reale Zweckmässigkeit derselben in allen wesentlichen Beziehungen nicht aufhebt, ja sogar, es kann eine der Sache nicht zukommende Beziehung fälschlich in dieselbe hineingetragen werden, aber so, dass die Hörer diese Beziehung für eine wirklich der Sache zukommende halten. Diess ergiebt dann den der Sache unrecht thuenden Witz, der auf falschen Voraussetzungen ruht, und zwar immer formell witzig bleibt, aber doch als sachlich unwahr erkannt wird, und dann aufhört, die Sache ins Lächerliche zu ziehen (womit das Komische schwindet, obgleich der Witz bleibt). Dass der Witz realen Zwecken (der Herabsetzung, Diskreditirung, persönlichen Bekämpfung) u. s. w. dienen kann, ändert nichts an seiner verstandesmässig theoretischen Natur. Der Witz als solcher ist kein Schönes, er wird erst dadurch ästhetischer Faktor, dass er eine Sache lächerlich macht, also ein Komisches hervorbringt; deshalb ist die Einfügung von Witzen, die nicht der Erzielung einer komischen Wirkung oder der Charakteristik der Personen, denen sie in den Mund gelegt sind,

dienen, ein Herausfallen aus dem Gebiet des Schönen in das der verstandesmässigen Unterhaltung und Anregung des Geistes. Der Witz kann auch mitunter illustrirt werden, ja sogar die Illustration ohne Text verständlich sein; auch so hat er keine ästhetische Wirkung, ausser wenn er zur Entfaltung der in der Sache liegenden Komik dient. —

Nach Zimmermann entsteht das Lächerliche, wenn das Komische plötzlich zum Bewusstsein kommt (§ 768), das Komische aus dem Ironischen. In der Ironie giebt der Ironiker, der klug ist, sich für dumm, und wird von dem, der die Ironie nicht durchschaut, für dumm gehalten, im Komischen lässt der Aufnehmende sich die Ironie gefallen, obwohl er sie durchschaut, macht sich dumm, um sich klug zu machen (§ 766, 767). Die Ironie leitet Zimmermann in einer mir unverständlichen Weise aus der „Form der Ausgleichung“ ab (§ 763). Den Witz definirt er als „die beseelte Form des Einklangs zwischen den Gedanken, denen der Schein des Nichteinklangs vorangeht, und die gerade dadurch den Einklang um so auffälliger macht“ (§ 541). Wie die Ironie mit dem Schein im Vorstellen, so treibt die Laune oder der Humor mit dem Schein im Fühlen sein Spiel (§ 824) und spiegelt Zwietracht zwischen den Fühlenden vor, um ihre Eintracht desto auffälliger zu machen (§ 826). Da der Zwiespalt zwischen dem erscheinenden Humoristen und dem Aufnehmenden (Leser) für das Bewusstsein wenigstens des einen Theiles von ihnen als wirklicher Zwiespalt gelten soll, so erscheint auch die Versöhnung als wirkliche Versöhnung (§ 828). Es ist mir unverständlich, was diese Bemerkung mit dem sonst unter Humor Verstandenen zu thun hat. —

Köstlin stellt das Komische mit Recht dem Tragischen gegenüber als den heiteren harmlosen Widerspruch gegenüber dem ernsten zerstörenden (Aesth. 236); ebenso behandelt er gesondert beim Komischen wie beim Tragischen die Naturbeschaffenheit, das Wollen und Handeln, das Geschick oder Missgeschick und die Situation (254—260). Aber wie er beim tragischen Widerstreit die wahre Lösung, die transcendente verkennt, so auch tritt beim komischen Widerspruch die wahre Lösung, die intuitive Selbstauflösung des Widerspruchs, nicht klar hervor, obschon sie wiederholentlich gestreift wird. „Der komische Gedankenwiderstreit bedarf einer Lösung nicht, da die eine Hauptart desselben, die reine Absurdität, eben darin ihr Wesen hat, schlechthinniger Widerspruch zu sein, die andere aber, der Witz, nicht bloss Widersinn, sondern ebensosehr Sinn als Widersinn ist“ (287). Das Alberne wäre nicht komisch, wenn es nicht beim ersten Anblick wenigstens einen Sinn zu haben schiene, der Witz nicht, wenn nicht der scheinbare Widersinn einen verborgenen Sinn durchleuchten liesse; es ist also irreleitend zu sagen, diese Formen des Gedankenwiderstreites bedürften keiner Lösung, während es heissen sollte, dass sie die Lösung schon in sich tragen. Alles Komische muss eine „sich auflösende Ungereimtheit“ sein (252); dieses Wesentliche versteckt sich aber bei Köstlin unter lauter nebensächlichen Bestimmungen, unter Bedingungen, bei deren Fehlen das Komische verhindert ist, zu Stande zu kommen. Der Art ist namentlich die

„Unschädlichkeit“, auf welche Köstlin ein übertriebenes Gewicht legt, als ob sie das Wesen der Sache ausmachte (251); denn in der That ist die Unschädlichkeit eine Nebenbedingung, die bloss deshalb erfüllt sein muss, damit nicht Furcht und Mitleid das Zustandekommen des komischen Eindrucks hindern, d. h. den Platz in der Seele vorwegnehmen, an welchem dieser sich etabliren sollte. Die Heiterkeit, die Sphäre, in der das Komische im Gegensatz zum Ernsten sich bewegt, und der Widerspruch als Stachel des komischen Eindrucks sind also richtig als die beiden ersten Momente des Komischen bezeichnet (262 bis 264), aber das dritte und wichtigste, die intuitive *reductio ad absurdum* des ästhetischen Schein-Widerspruchs durch sich selbst, fehlt an der entscheidenden Stelle. —

Siebeck erachtet das Komische in dem Falle für gegeben, „wo das Kleine zu dem Grossen sich so gestellt hat, dass das Verhältniss der beiden Glieder illusorisch als das umgekehrte erscheint“. Das normale Verhältniss findet er darin, dass das Grosse das Kleine sich einordnet oder unterwürfig macht, womit Maass und Ordnung, also Gefallen gegeben ist; die reelle Umkehrung dieses normalen Verhältnisses ergiebt Unordnung, Formlosigkeit, Missfallen (D. Wesen der ästh. Ansch. S. 176). Es liegt auf der Hand, dass die Definition des Komischen als der illusorischen Umkehrung des normalen Verhältnisses zwischen dem Grossen und Kleinen erstens nur einen besonderen Fall des Komischen betrifft, und zweitens auch in diesem besonderen Fall nicht das Wesen der Sache, sondern nur zufällige Nebenumstände hervorhebt. —

Fechner betrachtet das Komische als einen besonderen Fall der Einheit des Mannichfaltigen (Vorsch. d. Aesth. II 221), und zwar als denjenigen, in welchem die Mannichfaltigkeit zum Maximum geworden ist, nämlich zum Widerspruch (II 229). „Nur insofern kann ein stärkerer Widerspruch die Lustigkeit steigern, als die Verschiedenheit, welche die Mannichfaltigkeit begründet, nicht grösser werden kann, als wenn sie sich bis zum Widerspruch steigert“ (II 229). Hiernach wäre das Komische nicht eine specifische Art des Schönen, sondern nur ein höherer Grad desselben; denn, dass die Stärke der einheitlichen Verknüpfung mit dem Grade der Mannichfaltigkeit gleichen Schritt halten muss, wird auch von Fechner vorausgesetzt. Die offenbar irrthümliche Folgerung weist auf einen Fehler in der Voraussetzung hin; dieser Fehler liegt darin, dass Fechner den Widerspruch nur als Steigerung der Mannichfaltigkeit statt als Konflikt des Objekts mit sich selbst und mit dem Auffassungsvermögen des Subjekts fasst; im letzteren Falle fällt das Komische unter den Begriff der Versöhnung oder Lösung eines Widerstreits, was Fechner übersieht. —

Schasler sieht im Komischen die höchste Potenzirung des Anmuthigen (Aesth. I 63) und lässt dasselbe daraus entspringen, dass im Kampfe zwischen Idee und Wirklichkeit weder ein Gleichgewicht beider, noch ein Uebergewicht der letzteren besteht, sondern ein Sieg der Idee zu Stande kommt (II 241). Das Komische ist aber keineswegs immer anmuthig und noch weniger die höchste Potenz des Anmuthigen. Das Tölpelhafte, Täppische, Groteske, Hiddlige, Zapplige,

Hanswurstige, welches in dem einfach Komischen eine so grosse Rolle spielt, ist das Gegentheil vom Graziösen in Bezug auf Bewegung und Haltung, und die Uebertreibung aller Fehler und Tugenden, welche in der Charakterkomik so wichtig ist, das Gegentheil von seelischer Anmuth. Wollte man selbst den Begriff eines geistig Anmuthigen im Sinne der Eleganz der intellektuellen Beweglichkeit zulassen, so würde diese doch mehr dem Esprit als dem Witz, und innerhalb des Witzes nur dem feinen, aber nicht dem derben Witz zuzuschreiben sein. Es kann also nur ein ganz beschränkter Gebietstheil des Komischen darauf Anspruch machen, anmuthig zu heissen, der bei weitem grössere Theil verstösst gradezu gegen das Anmuthige. Das Tragische kann wohl im höchsten Maasse erhaben, aber nicht das Komische im höchsten Sinne anmuthig genannt werden. Schon Zeising, der zwar nicht eine Unterordnung des Komischen unter das Reizende, aber doch eine nahe Verwandtschaft beider behauptet, hat diese Verwandtschaft nicht in der anmuthigen, sondern in der pikanten Unterart des Reizenden gesucht, und von den drei Unterarten des Reizenden die anmuthige dem Komischen am fernsten und dem Reinschönen am nächsten gestellt. Die schablonenhafte Durchführung einer gegensätzlichen Parallele hat hier Schasler in eine entschieden irrige Richtung abgelenkt.

Ebenso unhaltbar ist seine andre Behauptung, dass das Komische im Unterschiede vom Tragischen und Versöhnenden durch den Sieg der Idee über die Wirklichkeit entstehe. Denn dieser Sieg der Idee über die schlechte, zufällige, ideenlose Wirklichkeit muss allem Schönen gemeinsam sein, wenn es überhaupt noch auf den Namen des Schönen Anspruch machen will und kann darum unmöglich für ein specifisches Merkmal des Komischen ausgegeben werden. Weit eher könnte als charakteristisch für das komisch Schöne der Umstand hervorgehoben werden, dass der Sieg der Idee hier kein direkter, positiver, sondern mittelbar durch eine Negation des Negativen sich vollziehender ist; indessen haftet dieses Merkmal dem Tragischen ebenso an wie dem Komischen und unterscheidet erst beide von der dritten Art der Beilegung des Kampfes (der immanenten Versöhnung), in welcher der Sieg der Idee ein unmittelbar positiver ist.

4. Das Tragische.

Der Begriff des Tragischen, den im Alterthum Aristoteles behandelt hatte, war von Lessing auf Aristotelischer Grundlage von Neuem bearbeitet worden. Lessing glaubte, ein blosser Erneuerer der Aristotelischen Lehre zu sein; in der That gestaltete er aber dieselbe beträchtlich um. Sehen wir von der philologisch noch immer streitigen Bedeutung der Katharsis ab, so wich Lessing doch schon darin von Aristoteles ab, dass er die tragische „Furcht" auf den Zuschauer statt auf den Helden und die denselben in Zukunft noch be-

drohenden Uebel bezog. Es ist aber wahrscheinlich, dass Aristoteles die Furcht in demselben Sinne auf die zukünftigen, ihren Schatten vorauswerfenden Unglücksfälle des Helden bezogen wissen wollte, wie das Mitleid auf die bereits eingetretenen, gegenwärtig gewordenen. Den eigentlichen Begriff des Tragischen hat Lessing bei seinen Untersuchungen ebensowenig wie Schiller erreicht, welcher von den subjektiven Wirkungen des Tragischen nur das Mitleid oder die Rührung erörtert („Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", s. W. in 8° XI 391—406) und das objektiv Tragische mit dem Pathetischen, d. h. dem Erhabenen der Gesinnung und des Charakters, speciell dem sittlich Erhabenen im sinnlichem Leiden identificirt („Ueber die tragische Kunst" XI 407—432, „Ueber das Pathetische" XI 361—390). Ob die im Leiden sittliche Würde bewahrende Persönlichkeit im Kampfe das Leiden siegreich überwindet oder an demselben ganz zu Grunde geht, bleibt bei Schiller ganz ausser Betracht; da aber nur im letzteren Falle das Tragische eintritt, so liegt in seiner Nichtunterscheidung beider Fälle der Beweis, dass er den Begriff des Tragischen als solchen noch gar nicht erfasst hat. —

Schelling behauptet, dass beim Tragischen die Freiheit im Subjekt und die Nothwendigkeit im Objekt, beim Komischen die Nothwendigkeit im Subjekt und die Freiheit im Objekt mit einander im Kampfe liegen (s. W. V 693, 711). Hervorgegangen ist diese Ansicht aus der Zugrundelegung der antiken Tragödie mit ihrer objektiven Nothwendigkeit des Schicksals und der Verallgemeinerung der Schicksalstragödie zur Tragödie überhaupt; da Schelling sehr wohl weiss, dass in der neueren Tragödie, z. B. bei Shakespeare, an Stelle der objektiven Nothwendigkeit des Schicksals die subjektive Nothwendigkeit eines unbezwinglichen Charakters tritt (700, 702, 720), so muss er gewaltsam die innere Nothwendigkeit der charakterologischen Determination unter die äussere der Schicksalsfügung subsumiren, um sein Schema zu retten, anstatt anzuerkennen, dass die Schicksalstragödie nur eine unreife Vorstufe zur Charaktertragödie darstellt.

Dass das überlegte und freie Verbrechen (wenn es ein solches gäbe) gestraft würde, dabei wäre nichts Tragisches (699); ebensowenig liegt das Tragische in dem unglücklichen Ausgang als solchen (698, 697), der vielmehr nur traurig heissen könnte. Das Tragische beginnt erst da, wo man aufhören muss, den Ausgang unglücklich zu nennen, wo der Held z. B. freiwillig das Leben hingiebt, das er nicht mehr mit Würde führen kann (697), wo er, allgemein gesprochen, so weit vollendet ist, dass er Glück und Unglück gleicherweise ablegt und in demjenigen Zustand der Seele ist, wo es für ihn keins von beiden mehr ist (698), wo er mit anderen Worten „eben im Moment des höchsten Leidens zur höchsten Befreiung und in die höchste Leidenslosigkeit übergeht" (698). Hiermit hat Schelling das Wesen des Tragischen besser charakterisirt als irgend einer seiner Nachfolger, auch hat er richtig erkannt, dass damit der Gipfel des Erhabenen erreicht sei (698); dagegen vermag er nicht anzugeben, wie dieser Umschwung sich vollzieht, wie es möglich ist, dass das höchste Leiden auf einmal in die vollendete Befreiung und Erhabenheit über alles

Glück und Unglück umschlägt. Anstatt in dieser wunderbaren Erlösung vom höchsten Leid die Vertauschung des immanenten Gesichtspunktes mit dem transcendenten zu erkennen, zu welcher der Mensch auf dem Wege des Leidens selbst herangereift ist, klammert Schelling sich an die Ueberwindung des Schicksals durch den Willen oder die erhabene Gesinnung; d. h. er giebt eine andere Formulirung des zu lösenden Problems für die Lösung selbst aus, da eben das Unbegreifliche aus phänomenalem oder immanentem Gesichtspunkt darin liegt, wie der Wille es anfängt, Glück und Unglück nicht mehr als solches zu empfinden und durch diesen überirdisch erhabenen Vollendungszustand das Schicksal zu besiegen, dessen Besiegter er nach menschlichem oder natürlichem Maassstab doch immer bleibt (467). Es ist richtig, dass die Schicksalsmacht durch ihre tragische Ueberwindung von scheinbar absoluter Grösse zu relativer herabgesetzt werde; aber geradezu falsch ist der Zusatz, dass sie so zum Symbol des absolut Grossen, nämlich der erhabenen Gesinnung, werde (698). Die letztere wird ja direkt erkannt als das über das Schicksal (beziehungsweise über die psychologische Determination des Charakters) Siegende, wie sollte sie da noch einmal indirekt symbolisch erkannt werden, und wie sollte gerade das ihr zum Symbol werden können, im Gegensatz und Kontrast zu welchem sie direkt erkannt wird? Auch ist die erlösende Gesinnung (d. h. die Willensverneinung aus transcendentem Gesichtspunkt) zwar qualitativ inkommensurabel mit dem phänomenalen Standpunkt des das Glück suchenden und das Unglück scheuenden Willens, aber darum noch keineswegs als ein absolut grosses zu bezeichnen.

Ast in seinem „System der Kunstlehre“ (§ 180—192) und Bohtz in seiner Schrift „Die Idee des Tragischen“ bewegen sich in der Behandlung des Begriffs des Tragischen wesentlich auf Schelling'scher Grundlage, so dass über dieselben nichts Besonderes zu bemerken ist. —

Schopenhauer erörtert das Tragische nur am Trauerspiel. Von den Formen der dramatischen Dichtung stellt er am tiefsten das Lustspiel, weil es zum Resultat habe, dass das Leben im Ganzen recht gut und durchaus besonders kurzweilig sei und dadurch zur fortgesetzten Bejahung des Willens auffordere (Welt a. W. u. V. 3. Aufl. II 499, 498); in die Mitte stellt er das ernste Schauspiel oder sentimentale Drama, weil in ihm die Handlung, wenn sie auch am Schluss zur Ruhe und Befriedigung zurückkehre, doch schon pathetisch und mitleiderregend werde; am höchsten die Tragödie, in welcher die Noth und das Leiden des Lebens vorgeführt und das Ergebniss der Nichtigkeit des Strebens gezogen wird (Parerga II 472). Dass er die Tragödie als den Gipfel des Dramas ansieht, wird man nur billigen können, aber nicht ebenso, dass er das Rührstück über die Komödie stellt; vielmehr zeigt sich darin Schopenhauer's Mangel an Verständniss für die positive Bedeutung und den tieferen Werth des Komischen, und an die Verwendbarkeit des Humoristischen im Drama scheint er gar nicht gedacht zu haben.

„Unser Gefallen am Trauerspiel gehört nicht dem Gefühl des

Schönen, sondern dem des Erhabenen an; ja es ist der höchste Grad dieses Gefühls" (W. a. W. u. V. II 493). Das Erhabene, welches in der Tragödie zur Darstellung gelangt, liegt aber nicht etwa in der sogenannten poetischen Gerechtigkeit, die ein jüdisch-rationalistisches Verkennen des Wesens der Welt einschliesst (I 299), sondern in der Darstellung eines grossen Unglücks (I 300), welche uns gleich dem dynamisch Erhabenen „über den Willen und sein Interesse hinaushebt und uns so umstimmt, dass wir am Anblick des ihm geradezu Widerstrebenden Gefallen finden" (II 494). Was uns vorgeführt wird, ist das Gegentheil einer irdischen sittlichen Weltordnung: „der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen" (I 298). Die grössten Dichter, wie z. B. Shakespeare, verstossen am meisten gegen die irdische poetische Gerechtigkeit; was der leidende Held abbüsst, sind nicht seine Thatsünden, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst (I 299—300). Die drei Hauptquellen des tragischen Leidens sind erstens ungewöhnliche Bosheit (Richard III., Jago, Franz Moor), zweitens Zufall oder Irrthum (König Oedipus, Romeo, Braut von Messina) und drittens ein Zusammenstoss der Charaktere oder eine Verwickelung der Verhältnisse, die, weil sie innerhalb der Grenzen des Normalen liegt, um so erschütternder wirkt (I 300—301). Im letzteren Falle erscheinen moralisch mittlere Charaktere durch ihre Beschaffenheit und die Art ihres Gegeneinandertreffens gezwungen, sich gegenseitig wissend und sehend das grösste Unrecht zu bereiten, ohne dass dabei das Unrecht auf irgend einer Seite ganz allein sei; diese Art der Tragödie, welche von Hegel allein zum Gegenstand seiner Erörterung genommen wird, stellt auch Schopenhauer am höchsten, weil sie uns das grösste Unglück als etwas nicht durch seltene Umstände und monströse Charaktere herbeigeführtes, sondern als etwas aus den Charakteren der Menschen leicht und von selbst, fast wesentlich Hervorgehendes zeigt und es eben dadurch furchtbar nahe an uns heranführt (ebd.). Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektivität am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt (I 298).

Wie kann nun aber die grelle Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens der Gipfel der Dichtkunst sein und uns den höchsten Genuss bereiten, da doch Furcht und Mitleid wahrhaftig nicht zu den angenehmen Empfindungen gehören (II 495—496)? Wie der Septimenackord den Grundackord, so fordert jedes Trauerspiel eine Auflösung der irdischen Dissonanzen in einem ganz anderartigen Dasein (II 493); die Erhebung des Gemüths über das Dargestellte (gleichviel ob verschuldete oder unverschuldete) Leid muss also selbst die Tendenz des Trauerspiels sein, gleichviel ob diese Erhebung vom Bewusstsein der Helden selbst vollzogen oder den Zuschauern überlassen wird (II 496). Nicht der stoische Gleichmuth der Resignation genügt zu einer wahrhaften positiven Erhebung und Versöhnung, sondern über das gelassene Ertragen und gefasste Erwarten der nothwendigen Uebel hinaus muss auch die christlich-indische Abwendung

des Willens vom Leben im Bewusstsein der Nichtigkeit dieser Welt hinzukommen und als Korrelat das Hinwenden nach einem anderartigen, wiewohl uns völlig unfassbaren Dasein (II 494, 496). In der Tragödie wird also der Wille zum Leben geläutert, d. h. von der natürlichen Bejahung durch Erkenntniss der irdischen Unentrinnbarkeit des Leids und der Werthlosigkeit der Welt zur Verneinung seiner selbst geführt; das „anderartige Dasein" ist also nicht mehr als eine bessere Art des Lebens, als eine fortgesetzte Willensbejahung unter günstigeren Daseinsbedingungen zu verstehen (wie die christliche Weltanschauung es thatsächlich thut), sondern als ein Aufgeben nicht bloss des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst (I 299), und die Tragödie ist durch ihr Bild des Leidens das Quietiv des Willens im ästhetischen Schein, wie das reale Leiden das Quietiv des Willens in der Wirklichkeit ist.

Was an dieser Auffassung des Tragischen unzulänglich ist, das ist (neben der unhaltbaren Restitution einer transcendenten sittlichen Weltordnung in der Abbüssung einer transcendenten Schuld) die Emporschraubung des Leidens selbst zum Gegenstand der tragischen Erhabenheit und die Verkennung der logischen Weltordnung, welche sich nicht nur als natürliche Gesetzmässigkeit, sondern auch als teleologische Verknüpfung offenbart. Der erste Fehler entspringt aus der irrthümlichen Auffassung des objektiv Erhabenen als einer Art des negativ Reizenden oder Widrigen, der zweite Fehler aus dem abstrakten Monismus Schopenhauer's, welcher für die wesenlose Welt des Scheins sich zu keinem positiven Interesse aufraffen kann. Nicht das Leiden ist ein objektiv Erhabenes, sondern die Art, wie der Held es trägt, beziehungsweise sich darüber erhebt, und nur weil diess der Fall ist, nur darum stehen diejenigen Tragödien höher, in denen die Abwendung des Willens vom Leben sich im Helden selbst vollzieht. Auch in denjenigen Tragödien, in denen der Held nicht zur Abwendung des Willens vom Leben gelangt, sondern nur dem Zuschauer die Prämissen zu diesem Schluss darbietet, muss er doch, um tragischer Held sein zu können, sich über sein partikuläres Leid erheben; insofern er sich aber über das Leid erhebt, hebt er auch schon das Mitgefühl des Zuschauers über das blosse Mitleid hinaus, so dass doch das Leid und das durch dasselbe hervorgerufene Mitleid nur Durchgangsmomente und Mittel, aber nicht Endpunkt und Zweck der Trdgödie sind. Das Leid, das die Tragödie vorführt, und der Konflikt der Willensstrebungen, aus dem es entspringt, ist nur die Disharmonie, welche nach der Auflösung in Harmonie verlangt, und indem diese versöhnende Auflösung in der Erhebung über die gesammte Welt und ihre relativen Ordnungen gewonnen wird, ist es doch wieder der Wille, der in der Abkehr von der Unruhe und den Strebenszielen dieser Welt sein eigentliches und wahres Ziel findet und in diesem letzten und tiefsten Zur-Ruhe-Kommen seine Befriedigung erlangt, d. h. seinen Willen bekommt. Der Zuschauer aber geniesst die Erhabenheit des Helden, in welcher dieser sich über alles Leid der Welt emporschwingt, durch unwillkürliche Selbstversetzung mit, und gewinnt so aus der tragischen Versöhnung den Trost, dass

auch ihm dieses Emporschwingen über alle Konflikte und Leiden des Daseins offen steht. —

Krause bezeichnet das Harmonische, Tragische, Komische und Tragikomische als die vier Formen, welche das Schöne in seinem Verhältniss zur Weltbeschränkung annimmt (Vorl. üb. Aesth. 259 bis 274). Das Harmonische oder „Reinlebewesenschöne" (Idyllische) ist das Schöne des ohne Verneinung, Hemmung und Störung dahinfliessenden Lebens (§ 70). Das Tragische ist das wider die verneinende Weltbeschränkung sich behauptende Leben, der Sieg des Guten und der sittlichen Freiheit und der Untergang des Uebels und des Bösen (§ 71). Das Komische ist die Selbstbehauptung des Sittlichguten durch das Offenbarwerden der blossen Scheinbarkeit seiner Verneinung und trotz der unschädlichen Unangemessenheit der Wirklichkeit an die Idee (§ 72). Das Tragikomische oder Humoristische ist die Vereinigung des Tragischen und Komischen in demselben Leben oder in derselben Begebenheit (§ 73).

Zu loben ist jedenfalls die Zusammenstellung der Begriffe und ihre Beziehung auf Konflikt und Lösung, worin Krause allen anderen Aesthetikern vorangeht. Zu tadeln ist dabei: erstens die ethisirende Verengerung, wonach die Idee auf das Sittlichgute oder die sittliche Freiheit beschränkt wird, zweitens die Beschränkung des Konflikts auf die zufälligen Hemmungen oder Störungen der Aussenwelt und auf die wesenswidrigen Vereinungen des inneren Geisteslebens und das Ausserachtlassen der Konflikte zwischen den einseitigen Momenten der Idee, welche gerade die grossartigsten tragischen Wirkungen ergeben, welche aber in diese Theorie nicht hineinpassen, drittens die Verwechselung der harmonischen Lösung der immanenten Versöhnung der Konflikte mit den konfliktfreien, störungslosen Leben (selbst das Idyllische braucht Konflikte, wenn es nicht an Langweiligkeit zu Grunde gehen soll), viertens die Verwechselung der tragischen oder transcendenten Lösung mit der versöhnenden oder immanenten Lösung, in Folge deren der Untergang des Trägers der Idee zu einem unwesentlichen Accidenz am Tragischen herabgesetzt wird, fünftens die unzulängliche Definition des Komischen, bei welcher das *punktum saliens,* der Widerspruch und seine anschauliche Selbstauflösung fehlt, sechstens die Erklärung dafür, wie es ohne Widerspruch möglich ist, dass das Tragische und Komische an derselben Begebenheit vereint sein sollen, wenn es für das erstere unentbehrlich ist, dass die Verneinung der Idee wesentlich gesetzt und ernsthaft sei, für das letztere aber ebenso unerlässliche Bedingung, dass sie nur scheinbar sei (§. 72). Da Krause als absoluter Optimist den wahren Begriff des Tragischen gar nicht kennt, sondern ihn durch den der immanenten Versöhnung vertreten lässt, so ist auch sein Begriff des Humoristischen oder Tragikomischen thatsächlich nur die Verknüpfung des Rührenden und Komischen (V. 273), nicht diejenige des Tragischen und Komischen, und es fehlt deshalb auch ihm die letzte tragische Tiefe. —

Hegel entwickelt das Tragische ebenso wie Schopenhauer nur gelegentlich an der Tragödie (Aesth. III. 525), speciell der Sophokleischen, und findet es in der „ewigen Gerechtigkeit, welche, als abso-

lute Macht des Schicksals, den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbstständigenden und dadurch kollidirenden besonderen Mächte rettet und aufrecht erhält, und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selbst befriedigt“ (III. 572). Der Gegenstand der ursprünglichen (d. h. alten hellenischen) Tragödie ist also das Göttliche, aber nicht wie es den Inhalt des religiösen Bewusstseins bildet, sondern wie es sich in der Welt und der weltlichen Realität objektivirt, d. h. als „das Sittliche“ (528). Hierunter versteht Hegel keineswegs das Moralische oder die subjektive Seite der in sich reflektirten Persönlichkeit mit ihren Vorstellungen von gut und bös, Lohn und Strafe, sondern die immanente Vernünftigkeit des menschlichen Schicksals, die aber hier noch nicht als selbstbewusste Vorsehung erscheint (554).

Die göttliche Substanz oder die absolute Idee spaltet sich bei ihrer Objektivirung in der weltlichen Realität in Individualsubjekte, die mit ihren Individualcharakteren untrennbar eins sind, und darum keiner Schwäche des Handelns, keiner Untreue gegen ihre individuelle Wesenheit fähig sind; ohne Unentschlossenheit oder Wahl handeln sie aus dem Charakter und Pathos heraus, in dem ihr Wesen besteht, und sind insofern unschuldig, wenn man die Schuld erst mit dem „Auch-anders-können“ beginnen lässt, aber sie rechnen sich ihr Thun zum Ruhm und ihre Schuld zur Ehre an, weil sie berechtigte Seiten der Idee vertreten, also aus einem positiv sittlichen Pathos gehandelt haben (552—553). Wegen ihrer Besonderung müssen die tragischen Charaktere ihr einseitiges Pathos in einer die anderen Sonderstrebungen verletzenden Weise zur Geltung bringen; „das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung einklangsvoll bethätigen“ (530). Soll nun die verletzende Einseitigkeit schlechterdings aufgehoben und zerbrochen werden, so ist diess, weil das Individualsubjekt seinem Wesen nach mit ihr untrennbar verwachsen ist, nur dadurch möglich, dass das Individuum selbst aufgehoben und zerbrochen wird (556); diess erweckt uns nur Bewunderung, nicht Mitleid und Rührung, weil das Individuum, das mit seinem Pathos eins ist, auch im Untergang fest bleibt ohne subjektives Leiden (553). Wie die tragische Furcht sich nicht auf die äussere Gewalt und Unterdrückung, sondern auf die sittliche Macht beziehen soll, so soll auch das tragische Mitleid nicht Mitgefühl mit der in sich nichtigen Negativität des Unglücks, sondern Sympathie mit dem in ihm vorhandenen Affirmativen und Substantiellen im Helden, d. h. mit der zugleich sittlichen Berechtigung seines Leidens sein (531—532). Die Tragik ist hiernach wesentlich die Realdialektik der sittlichen Idee, deren Zersplitterung in einseitige Besonderheiten ebenso wie die zufällig mit individuellem Untergang verknüpfte Wiederaufhebung dieser Besonderheiten nur Durchgangsmomente zur dialektischen Synthese sind, und die tragische Versöhnung, die über der Furcht und dem Mitleid steht, erschöpft sich in dem Anblick der ewigen immanenten Gerechtigkeit dieses realdialektischen Processes (532).

Diese Auffassung schaltet dasjenige aus dem Begriff des Tragischen aus, was dessen wesentliche Grundlage ausmacht, das Mitleid erweckende Leiden des Helden, und setzt dasjenige, was die tragische Pointe bildet, die Versöhnung mit dem Leiden im Untergang des Helden zu einem accidentiellen Moment am Begriff herab, da es ihr nur auf die Aufhebung der dialektischen Besonderungen der sittlichen Idee ankommt, mit welcher diejenige der Träger derselben nur accidentiell verknüpft ist. Diese Auffassung muss deshalb die Lösung des Problems ebenso verfehlen, wie sie in der Stellung desselben geirrt hat; sie ist ebenso frostig und gemüthlos wie die ganze Hegel'sche Philosophie und sucht bloss dem Verstand genug zu thun, während sie das Herz kalt und leer lässt. Dass Hegel das Missverständniss seiner socialethischen Auffassung im Sinne der subjektiven Moralität ausdrücklich ausgeschlossen hat, hat ihn nicht davor zu schützen vermocht, dass seine Jünger, insbesondere Carriere seinen Begriff der unbewussten, immanenten Vernünftigkeit des Schicksals und der realdialektischen Selbstverwirklichung der objektiven ethischen Idee doch wieder zu einer theistischen „sittlichen Weltordnung“ versubjektivirt haben. Aber selbst in Hegel's Fassung ist die Bestimmung des tragischen Schicksals als einer Selbstbehauptung der sittlichen Idee entschieden zu eng; wenn man ihm auch zugeben kann, dass solche Tragödien, wie Antigone, in denen die gegen einander ringenden Mächte einseitige Formen der sittlichen Idee und Ziele von positiv sittlichem Werthe vertreten, ein besonders hohes und warmes Interesse in Anspruch nehmen, so gehört doch diese Bedingung in keiner Weise zum Wesen der Tragödie. Nur von sehr wenigen selbst der klassischen griechischen Tragödien lässt sich behaupten, dass die tragischen Helden (im Spiel wie im Gegenspiel) „individuelle Repräsentanten der in der Menschenbrust waltenden Götter“ seien (III 542, I 297), und vor den Shakespeare'schen und neueren Tragödien steht eine solche ästhetische Theorie so hilflos da (III 572—573), dass es zu begreifen ist, wenn sie lieber gleich aus der Tragödie in die Komödie und das versöhnende Schauspiel flüchtete (533—540). —

Vischer behandelt das Tragische als eine Unterart des Erhabenen und bemüht sich, den ersteren Begriff aus dem letzteren dialektisch abzuleiten. Leider aber enthält der betreffende Abschnitt seiner Aesthetik (§ 115—129) ein unentwirrbares Gewebe von Widersprüchen. Schon der Uebergang von den an sittlicher Stärke sich überbietenden Subjekten zum Bild des Guten als einer durch die Vielheit der Subjekte unendlich verstärkten Macht (§ 115), und hierdurch zu einem Erhabenen, das im Subjekt mehr als Subjekt ist (§ 116—110), ist völlig schief und willkürlich; noch schlimmer aber ist die Annahme einer unendlichen unwirklichen Urschuld (§ 122), aus der das Subjekt durch einen nothwendigen Akt der Freiheit in wirkliche Schuld (§ 123—131) und durch diese in Strafe geräth (§ 133). „Diese ganze Bewegung heisst das Schicksal oder das Tragische“ (§ 127). Diese ganze Theorie mit ihren Widersprüchen entsteht daraus, dass Vischer drei einander ausschliessende Standpunkte mit einander vereinigen will: den Fatalismus, Indeterminismus und psychologischen Determinismus. Die falsche

Annahme, dass das Tragische immer aus Schuld hervorgehen müsse, führt zu der ungeheuerlichen Hilfshypothese einer unwirklichen Urschuld, um das Tragische als allgemeines Gesetz des Universums begreiflich zu machen, dem alles Einzelne und Endliche als solches, ganz abgesehen von wirklicher Schuld, verfallen ist (§ 130). Auch weiss Vischer sehr wohl, dass das Handeln, wodurch das Tragische heraufbeschworen wird, nicht immer böse zu sein braucht, sondern auch eine Verirrung, ein Kraftübermaass, eine Einseitigkeit an sich berechtigter Willenserregungen sein kann (§ 131); aber er deutelt an solchen Fällen so lange, bis er irgend einen sittlichen Fehler herausgedeutet hat.

Ebenso einseitig, wie das Handeln des Subjekts als Schuld, wird die Reaktion der objektiven Mächte als Strafe bezeichnet (§ 133), obwohl doch die Auffassung der sittlichen Weltordnung als Lohn und Strafe einem untergeordneten Standpunkt angehört. Dass auch der Konflikt zwischen verschiedenen sittlich berechtigten Begehrungen tragisch wirken kann (§ 134—139), kommt nicht daher, weil alles Sittliche zugleich unsittlich ist, sodern weil das Sittliche für das Aesthetische überhaupt indifferent ist, und in Wirklichkeit Kämpfe zwischen unversöhnlichen Tendenzen mit dem Untergang eines oder beider Vertreter enden, gleichviel ob diese Tendenzen sittlich sind oder nicht. Allerdings sind im Tragischen erhabene Subjekte im Spiel, weil es ohne solche nicht tragisch sein würde, aber das Tragische an den Erlebnissen dieser erhabenen Subjekte ist keineswegs eine Species des Genus des Erhabenen, sondern vielmehr eine Species des Genus „Lösung des ästhetischen Konflikts“; ja sogar, es ist nicht einmal die einzige erhabene Species dieses Genus, da auch das Rührende erhaben wirken kann, ohne tragisch zu sein.

Schrecken und Mitleid sind für den ästhetisch Gestimmten Gefühle wahrer Unlust, die nur für das rohe oder blasirte Gemüth Lust enthalten (§ 144) und deshalb einer Lösung bedürfen. Wird diese Lösung in der Aufrechterhaltung der sittlichen Weltordnung und der Ehrfurcht vor dieser sich aufrecht erhaltenden Macht gesucht, so ist damit behauptet, dass nur die dritte Form des Tragischen (der sittliche Konflikt) diese Befriedigung vollständig bietet, die übrigen Formen sie nur unvollständig bieten (§ 146); schon diess sollte bedenklich machen, da dann nur ganz wenige tragische Kunstwerke existiren würden. Der principielle Fehler dieser Auffassung liegt darin, dass die Versöhnung in dem gesucht wird, was nach dem Untergange der Helden auf Erden von ihrem Wirken übrig bleibt, anstatt in dem Sprung aus der irdischen in die transcendente Anschauungsweise. „Das Recht des Bewusstseins, sich in dieser Welt heimisch zu empfinden“, kommt im Tragischen immer zu kurz; eine „über Leichen schwebende“ Versöhnung ist für diesen Standpunkt „zu theuer erkauft“, und selbst der Ausblick auf die künftige Milderung der sich bekämpfenden Gegensätze durch die im gegebenen Falle liegende blutige Lehre fällt aus der Sphäre des Tragischen heraus, weil sie auf die tragische Wendung als eine vermeidliche hinweist, und lässt doch auch für künftig unlösbare Konflikte genug übrig (§ 147 Anm. 1).

So erscheint Vischer die Versöhnung im Erhabenen und Tragischen als „durchaus unvollkommen", weil er sie nicht als transcendente begreift, sondern als immanente erklären will. —

Zeising definirt das Tragische als ein hochgradig objektiv Vollkommenes, das trotzdem eine Unvollkommenheit besitzt, durch welche es mit dem absolut Vollkommenen in Konflikt geräth, und das in seinem Untergang durch diesen Konflikt das absolut Vollkommene zur mittelbaren Anschauung bringt (Aesth. Forsch. 323).

Die objektive Vollkommenheit soll eine quantitative, und zwar dynamisch quantitative sein, und Form und Reiz sollen nur insofern an derselben Theil nehmen können, als sie dynamische Elemente von ungewöhnlichem Grade enthalten (323—324); noch genauer bestimmt, muss das dynamisch Erhabene, um mit dem Absoluten in Konflikt gerathen zu können, selbstbewusst strebende Kraft, also Wille und Charakter, sein (325). Innerhalb des Charakters kann die Erhabenheit auf Seite der Intelligenz, des Gefühls oder des Willens liegen (326 bis 330). Unrichtig ist Zeising's Bemerkung, dass alle tragische Erhabenheit Egoismus sei, weil sie ein Gottseinwollen mit Beibehaltung der Ichheit sei (325); diess passt höchstens auf Prometheus und allenfalls noch in gewissem Sinne auf Faust, während die meisten Charaktere nur dadurch tragisch sind, dass eine bestimmte Willensrichtung sich verabsolutirt oder die andern überwuchert, aber ohne dass das Ich als Ganzes die Absicht hätte, sich zu verabsolutiren. Insofern die sich einseitig übersteigernde Willensrichtung ein instinktiv-socialer Trieb ist, kann sie sogar eine anti-egoistische Erhabenheit sein und doch dem tragischen Konflikt verfallen. Richtig ist es, dass das Tragische eine Erhabenheit und zwar eine charakterologische Erhabenheit voraussetzt; daraus folgt aber, dass das Erhabene eine ursprünglichere ästhetische Kategorie als das Tragische sein muss, und nicht, wie Zeising glaubt, eine Zwischenmodifikation zwischen dem Reinschönen und Tragischen sein kann, die erst hinter dem Tragischen behandelt und nachträglich eingeschoben werden dürfte. Ferner wäre es besser gewesen, gleich von „charakterologischer Erhabenheit" zu sprechen, statt von „objektiver Vollkommenheit", wobei man sich Alles und Nichts denken kann.

Das zweite Moment in Zeising's Definition, die objektive Unvollkommenheit, darf nicht mit der objektiven Vollkommenheit in Widerspruch stehen, also nicht ein quantitativer Mangel, eine Schwäche oder Kleinheit sein (331, 332); im Gegentheil, sie muss sich als eine Folge der ersteren, ja sogar als eins mit dieser erweisen, d. h. dasselbe, was als einseitiges Uebermaass vom Standpunkt des Theiles betrachtet Vollkommenheit ist, muss vom Standpunkt des Ganzen betrachtet Unvollkommenheit des nicht sein sollenden Zuviel sein (331). Diese Unvollkommenheit, insofern sie das rechte Maass überschreitet, nennt Zeising eine formelle (332), was leicht missverstanden werden kann; vielmehr sollte er sie eine quantitative Unvollkommenheit nennen, weil sie in dem fehlerhaften Zuviel der dynamischen Quantität besteht. Noch irriger ist es, die Vollkommenheit und Unvollkommenheit im tragischen Objekt einander als ästhetische und moralische

gegenüberzustellen; wäre die „formelle“ Unvollkommenheit des fehlerhaften Zuviel nicht ebenso gut eine ästhetische Kategorie wie die quantitative Vollkommenheit des charakterologisch Erhabenen, so könnten beide gar nicht mit einander dialektisch zusammenkommen, um die ästhetische Kategorie des Tragischen aus sich zu erzeugen. Das Ganze, mit welchem die einseitige Willensrichtung durch ihren Mangel an Selbstbegrenzung in Konflikt geräth, muss ebenso gut wie der sich überhebende Theil zur ästhetischen Anschauung gelangen, gleichviel ob der Konflikt innerhalb desselben Individuums oder zwischen verschiedenen Individuen sich abspielt; der bloss moralische, aber nicht zur ästhetischen Anschauung gebrachte Konflikt liegt eben ausserhalb des ästhetischen Gebiets, und für die Anschauung des ästhetischen Konflikts ist es principiell unwesentlich, ob er nebenbei auch noch moralischer Konflikt ist oder nicht.

Das dritte Moment im Begriff des Tragischen, die absolute Vollkommenheit, „ist identisch mit der Gottheit selbst“ (333), oder philosophisch ausgedrückt mit dem Absoluten. Das Absolute fasst Zeising hier in dreifachem Sinne, erstens als das Alles verschlingende und vernichtende (Fatum, Schicksal, Nothwendigkeit, blinde Kausalität), zweitens als das Absolute im Dasein, d. h. als die auf Erden das Göttliche repräsentirenden socialethischen Institute, und drittens als die Alles in sich tragende und allem Werden und Dasein zu Grunde liegende Idee (334—341). In der blinden Schicksalstragik kommt das Absolute nur einseitig, nämlich nur nach seiner negativen Seite, als das alles Endliche in sich zurücknehmende, zur Geltung, in der Tragik des Conflikts mit irdischen socialethischen Instituten zwar von seiner positiven Seite, aber nur unvollständig in jedem besonderen Falle, und erst auf der dritten Stufe, welche Zeising als die christliche bezeichnet, soll die Idee des Tragischen ihre volle Realisirung finden. In der Schicksalstragik geht ebenso wie im Konflikt mit ausser ihm stehenden Göttern das Heroische zu Grunde, ohne dass etwas Positives von ihm übrig bleibt, und das Einswerden mit der blinden Macht hat nichts Tröstliches und Erhebendes (344, 335). In dem tragischen Konflikt verschiedener an sich göttlicher aber einseitig göttlicher Momente vernichten deren Träger sich gegenseitig, und nur indirekt wird dabei die (subjektive) Idee des Ganzen in uns hervorgerufen (337). In der christlichen Tragik hingegen ist Gott das allumfassende Wesen und das eigentliche Sein und Leben in den Geschöpfen, die sich sonach gar nicht wirklich mit ihrem Positiven gegen ihn empören können, sondern nur mit ihrem Negativen in eine Scheinempörung gegen ihn eintreten können, die in Wirklichkeit nur ein innerer, subjektiver Konflikt zwischen dem Positiven und Negativen im Helden ist (344—345). Was hier zu Grunde geht, ist eben nur das Negative, von Anfang an in seinem Wesen Nichtige, während das Positive nach Abstreifung dieser irdischen Schlacken als geläutertes Gold in seinen Urquell zurückfliesst (341) und in der Vereinigung mit dem positiven Absoluten zum reinen, verklärten Dasein gelangt (347). „Der scheinbare Untergang der tragischen Erscheinung zeigt uns daher die Gottheit nicht bloss ihrer reinen Idee nach, sondern

eröffnet uns zugleich einen Blick in eine die Gottheit rein widerspiegelnde Erscheinungswelt" (341); hiermit meint aber Zeising nicht die nur halb christliche Anschauung einer jenseitigen, himmlischen Welt, sondern das ästhetisch verklärte Bild unserer Erscheinungswelt, welche als eine von der göttlichen Weltregierung siegreich durchwaltete in ihrer Totalität betrachtet nichts Unvollkommenes, sondern etwas Vollkommenes ist (346, 347).

Dass die Schicksalstragik, zumal die mit Zufälligkeiten operirende, nur eine untergeordnete Form des Tragischen ist, wird man Zeising gern zugeben; aber nicht deshalb, weil der Held im Untergange wirklich vernichtet wird, sondern weil das Schicksal als ein transcendentes, von Aussen her treibendes und stossendes, anstatt als ein aus dem immanenten Motivationsprocess der Charaktere sich entwickelndes vorgestellt wird. Die christliche Vorsehungstragik ist noch schlimmer als die Schicksalstragik, sofern sie gleich dieser als transcendente auftritt, weil die allmächtige und doch unanschaubare Wilikür eines persönlichen Gottes noch in weit höherem Grade als undramatischer *deus ex machina* wirkt wie das geheimnissvolle unpersönliche Schicksal. Unrichtig ist es, dass Zeising die Stufe des tragischen Konflikts zwischen relativ berechtigten Momenten der Idee und die Stufe der dem tragischen Process immanenten absoluten Idee in zwei Stufen zerreisst. Unvollständig bleibt jeder Specialfall in der Anschauung, und ein vollständiges Bild der Gottheit kann darum auch die „christliche Tragik" in keinem Specialfall entrollen, sondern auch sie kann nur Repräsentanten verschiedener relativ berechtigter Momente der Idee gegen einander führen, aus deren Versöhnung uns erst die Totalität der Idee indirekt hervordämmert. Andererseits kann der Konflikt verschiedener Willensrichtungen oder Individuen mit einander gar keinen Anspruch darauf machen, tragisch zu heissen, wenn man nicht die von denselben repräsentirten relativ berechtigten Momente der Idee als lebendige, ihnen immanente ideale Mächte, und so wieder als verschiedene partikuläre Bethätigungsweisen der ihnen allen immanenten Einen absoluten Idee gefühlsmässig durch die Anschauung erfasst.

Was nach dem Untergang der Helden Positives übrig bleibt, ist für die ästhetische Anschauung auf alle Fälle doch nur ein ideales Moment, gleichviel, ob der Glaube hinter der aufgehobenen Erscheinung eine Fortdauer des metaphysischen Wesenskerns in der Vereinigung mit Gott annimmt; in dieser Hinsicht ist es also ästhetisch gleichgültig, ob der Untergang als Vernichtung oder als metaphysische Verklärung der Individualität aufgefasst wird, da die Aesthetik des Tragischen doch nur mit der Negation der phänomenalen Realität des Individuums als dem letzten anschaulichen Moment zu rechnen hat. Der Sieg der Idee in dem Untergang ihrer Träger bleibt derselbe, ob diese im Jenseits ein neues Leben beginnen oder nicht. Für die uns anschaubare Erscheinungswelt aber kommt bei der Aesthetik des Tragischen Alles darauf an, festzuhalten, dass der Sieg der Idee mit dem Untergang des individuellen Daseins erkauft werden muss, weil jede Abweichung hiervon das Tragische als solches auf-

heben würde. Will man also eine solche Welteinrichtung, nach welcher der Sieg der Idee durch den Untergang ihrer Träger erkauft werden muss, mit zur „Vollkommenheit“ dieser Welt als einer tragisch veranlagten rechnen, so mag man das thun; nur soll man nicht dem Künstler zumuthen, dass er die erfahrungsmässig gegebene Welt fälsche, um ihr eine Art von Vollkommenheit anzudichten, welche ihr auch in ihrer Totalität nicht zukommt, und um sie zum verklärten Spiegel der göttlichen Weltregierung in einem die Tragik des Processes aufhebenden Sinne zu machen. Zeising schielt aber offenbar darauf hin, die Tragik des Einzelnen in einer höheren Harmonie der Welt in ihrer Totalität aufzulösen, als ob der Weltprocess nicht um so tragischer sich darstellen müsste, je grössere Strecken desselben wir mit der Anschauung zu umspannen vermögen!

Dieses Schielen nach einer Versöhnung in lauterer Harmonie, welche das Wesen des Tragischen aufhebt, zeigt sich bei Zeising auch darin, dass er das Rührende als eine Unterart des Tragischen behandelt. Das Rührende ist im diametralen Gegensatz zum Tragischen eine Art des Konflikts, die nur aus Missverständniss unversöhnlich zu sein scheint, es aber gar nicht ist, und die mit Lösung dieses Missverständnisses ihre Lösung findet durch Entgegenkommen der streitenden Theile (349) oder durch den Sieg der berechtigten Momente über die unberechtigten oder minder berechtigten ohne Vernichtung der letzteren. Es ist die Sphäre des Kleinen, Schwachen, Ohnmächtigen, in der sich das Rührende vorzugsweise manifestirt (348), also das Gegentheil des Erhabenen, welches die Voraussetzung des Tragischen bildet. Zeising hat eben verkannt, dass das Tragische, Rührende und Komische die drei koordinirten Arten der Lösung in der Sphäre der ästhetischen Konflikte sind, deren keine der andern untergeordnet werden kann; er ahnt wohl, dass das Tragische eine transcendente Lösung erfordert (obwohl diese mit dem Triumph der absoluten Vollkommenheit sehr schief ausgedrückt ist), aber er hält diesen Gedanken nicht fest, weil ihm das Bewusstsein von der Nothwendigkeit der phänomenalen Unlösbarkeit des tragischen Konfliktes als dem Korrelat seiner transcendenten Lösung fehlt.

Wie wenig Zeising das innerste Wesen des Tragischen begriffen hat, zeigt sich auch darin, dass er als die höchste Form desselben, als das Tragische für das Absolute, das Dämonische hinstellt, und als das Dämonische in seiner höchsten Ausbildung das Diabolische, Satanische bezeichnet (354—355). Diess ist ebenso verkehrt, als wenn er in dem tragischen Untergange des glorreich Erhabenen, z. B. dem Opfertode Christi, nichts Tragisches mehr hinter der Erhabenheit finden kann, sondern das dabei nebenherlaufende Tragische nur noch in dem Gegenspiel, speciell in der Christo gegenüberstehenden Welt der Juden erkennen will (356). —

Nach Kirchmann ist das Tragische „der Untergang des Erhabenen“ (Aesth. II 29) und ist um so tragischer, je erhabener das Untergehende ist. Deshalb ist es nicht gleichgültig, ob eine Tragödie im Palast oder im Bürgerhause spielt; allerdings ist die Erhabenheit des Charakters und der Leidenschaft und des sittlichen

Willens ungleich werthvoller als die der socialen Stellung, aber trotzdem bringt letztere ein Plus hinzu, welches erst durch eine entsprechende Steigerung der seelischen Momente wett gemacht werden muss, so dass der Dichter sich eine Erschwerung auferlegt, wenn er das Bürgerhaus wählt. Je erhabener der tragische Held ist, desto mehr tritt das Mitleid zurück und die Erschütterung und tragische Erhebung in den Vordergrund; je weniger erhaben der Held ist, desto mehr gewinnt das Mitleid Raum, desto geringer ist die Erschütterung und tragische Erhebung, desto grösser die Rührung ohne Versöhnung. Tragisch ohne Erregung des Mitleids ist nach Kirchmann (II 34) am meisten der Untergang des Naturerhabenen, z. B. die Zerstörung des Urwalds durch den Orkan, oder der Kampf des Löwen und der Boa; in Wahrheit bieten aber beide Beispiele nur eine Steigerung des Erhabenen durch den Erweis der grösseren Erhabenheit vermittetst der Negation eines anerkannt Erhabenen, und tragisch können sie nur durch hineingetragene Vergeistigung werden.

Siegt das Erhabene, für das der Zuschauer Partei nimmt, so ist das Kunstwerk nicht mehr tragisch, sondern hat nur sekundäre tragische Bestandtheile in sich, es ist nur tragisch, wenn das Erhabene untergeht, für das der Zuschauer Partei nimmt. Dann zeigt sich die Wirkung des Tragischen nach Kirchmann darin, dass der Zuschauer sich niedergebeugt fühlt bis zur Vernichtung (34). Eine Erklärung, wie dieser Zustand ästhetische Befriedigung mit sich bringen könne, hat Kirchmann nicht versucht, ebensowenig den Nachweis, warum der Untergang des Erhabenen, um tragisch zu wirken, nicht durch natürliche Gründe anderer Art, sondern durch Konflikt und Kampf mit einem anderen Erhabenen, sei es innerhalb, sei es ausserhalb des Helden, herbeigeführt sein muss. Es fehlt ihm die Einsicht, dass das Tragische eine Form der Lösung des Konflikts im Schönen ist, und zwar die transcendente. Ob das blinde Fatum oder die sittliche Autonomie, ob die alte Staatsform oder die neue, ob das Staatsgesetz oder die Familienpietät, ob der kühne Eroberer oder der Vertheidiger der Heimath im besonderen Falle siegreich aus dem Kampfe hervorgeht, ob einer oder beide der Kämpfenden untergehen, hängt von Nebenumständen ab, die zwar für die Erhaltung der sittlichen Weltordnung, aber nicht für die tragische Wirkung wesentlich sind; diese kann in jedem dieser Fälle den höchsten Grad erreichen. Moderne Dichter haben sich durch die irrige Lehre von der tragischen Schuld und Sühne öfter verleiten lassen, den Untergang ihrer Personen nicht nur pragmatisch, sondern auch ethisch motiviren zu wollen; aber „je unbefangener der dichterische Genius sich entwickelt hat, desto weniger zeigt sich in den erhabenen und tragischen Werken eine solche Rücksicht auf das Sittliche“ (33).

Zur Lösung treibt nicht schon die Mannichfaltigkeit im Schönen, sondern erst der Konflikt; dieser ist auch im geschichtlich Schönen, also nicht bloss im Kunstschönen zu finden (209). Die Lösung besteht in der Zurückführung der gegensätzlichen Gefühle in ein Grundgefühl, bei dem der Beschauer sich befriedigt beruhigt (210), entweder im Erhabenen oder im Schönen. Die tragische Lösung, in der beide Gegner

untergehen, findet Kirchmann am erhebendsten und verweist auf Schopenhauer, ohne jedoch den transcendenten Sinn derselben auszusprechen. Den Fall, in welchem der Held allein untergeht und die Gegner als Erhabenes bestehen bleiben, findet Kirchmann nicht ebenso erschütternd, obwohl auch hier die Lösung „negativ erhaben“ bleibt. Das positiv Erhabene der Lösung sieht er darin, wenn der Held über seinen Gegner siegt (211—12). Da in den ersteren Fällen nur die Beugung, nicht die Erhebung durch Kirchmann verständlich gemacht wird, so müsste er eigentlich das Erhabene nur in dem Siege des Helden sehen, bezw. in dem seiner erhabenen Gegner. Eine Lösung durch Busse, Reue, Um-Verzeihung-Bitten, Besserung fällt, auch wo sie psychologisch wahrscheinlich ist, ganz aus dem Charakter des Erhabenen heraus (ausser, wo es sich um sittliche Erhabenheit handelt). Diess wäre unverständlich, wenn es auf den Sieg der sittlichen Idee ankäme. Wo die Erhabenheit fehlt, bleibt im Untergang die tragische Wirkung aus (so z. B. bei Werther) (213). Unrecht hat Kirchmann darin, dass er das Erhabene der Leidenschaft und der Sittlichkeit auch in einfachen socialen Verhältnissen verkennt und das Erhabene nur im Kampf politischer, socialer oder kirchlicher Autoritäten sucht. Die Lösung muss innerlich begründet sein, d. h. aus dem Charakter des Helden folgerichtig entspringen. Dasjenige, was den Knoten schürzt und die Katastrophe herbeiführt, braucht keineswegs ein sittlicher Fehler zu sein, öfter ist es ein Verstandsfehler, oder Irrthum, oder Einseitigkeit des Strebens. Nur durch innere Lösung wird das Ende zur wirklichen Lösung, nicht durch Durchhauung des Knotens von aussen; diess gilt für tragische wie für glückliche Lösungen. Die Rachsucht ist auch einer der natürlichen Triebe, welche das Ziel vorstecken können; da auch der Zuschauer Vergeltungstrieb hat, so findet diese Tonart bei ihm Resonanz; aber Sittlichkeit ist das nicht, da diese vielmehr die Rache ausschliesst (215).

Nach Köstlin soll das Tragische nicht unter das Erhabene subsumirt und noch weniger aus demselben hergeleitet werden, weil nicht alles Ernste erhaben zu sein brauche, wenn auch alles Erhabene ernst sei (Aesth. 237); nur das Tragische in höchster Potenz sei das erhaben Furchtbare (301). „Das Tragische kann erhaben sein, muss es aber nicht; tragische Ehrsucht Hamlet's, tragische Thatlosigkeit sind nicht erhaben“; nichts sei weniger „mitleiderregend“ als das Erhabene (237). Diess ist irrig. Wenn Köstlin die Erhabenheit am Hochtragischen anerkennt, das doch nur das Tragische in höchster Potenz ist, so wird sie in minder hohem Grade wohl auch den niederen Potenzen des Tragischen unentbehrlich sein; wenn die höchste Erhabenheit das Hochtragische nicht daran hindert, mitleiderregend zu sein, so wird wohl auch das geringere Maass der Erhabenheit des Tragischen in niederer Potenz dasselbe nicht daran hindern. Grade darum erregt das Tragische das höchste Mitleid, weil kein Leid tiefer das Mitgefühl ergreift, als dasjenige Leid, welches sogar das Erhabene nicht verschont. Köstlin hat ganz recht, den „Ernst“ des Tragischen im Gegensatz zur „Heiterkeit“ des Komischen hervorzuheben, aber er hat Unrecht, die Erhabenheit des Tragischen im Gegensatz zur an-

muthenden Niedlichkeit des Komischen zu verkennen, obwohl er den Gegensatz der gefährlichen, machtvollen Wichtigkeit des einen mit der unschädlichen harmlosen Ohnmacht des anderen anerkennt. Dass die Ehrsucht als alles überwuchernde Leidenschaft (wie bei dem Macbeth'schen Ehepaar) nicht erhaben sei, darin wird Köstlin kaum Zustimmung finden; dass Hamlet's Entschlussunfähigkeit als blosse Charakterschwäche nicht erhaben wäre, ist richtig, so dass er gar keine tragische Gestalt wäre, wenn nicht seine Willenslähmung als sekundäre Folgeerscheinung aus dem Uebergewicht einer positiven Eigenschaft, nämlich einer an und für sich erhabenen übermässigen Geistesentwickelung entspränge. Ist das Tragische ein „Intensivwirksames auf höchster Potenz" (249), so ist es eben damit als ein Erhabenes konstatirt, insofern die „höchste Potenz" des Intensivwirksamen durch Kontrast mit dem menschlichen Normalmaass als etwas unmessbar Grosses oder Ueberlegenes erscheint.

Köstlin hat richtig erkannt, dass das Tragische erstens den Begriff der Harmonie als idyllische ungetrübte Ruhe oder gleichmässig friedliche Bewegtheit froh in sich befriedigten, vollgenügenden, sich bescheidenden Daseins (231) und zweitens die Aufhebung der Harmonie zur Voraussetzung hat, aber er hat einerseits Unrecht, die Klarstellung dieser Wahrheit bei seinen Vorgängern zu vermissen (234) (vgl. z. B. Krause und Carriere) und andererseits bleibt bei ihm selbst die nähere Ausführung dieser Begriffsbestimmung unklar, unzureichend und schief. Mit Recht schliesst er vom ästhetischen Gebiet den absoluten, versöhnungslosen Widerspruch aus und lässt nur solche Disharmonien zu, welche nicht absolut sind, d. h. die Harmonie der Dinge nicht zerstören, sondern nur stören, also sich als bloss relative Disharmonien der höheren Harmonie der Dinge einordnen und darin ihre harmonische oder versöhnende Seite darbieten (234). Das Gemüth will Ruhe, Frieden, Versöhnung, also den disharmonischen Widerstreit und Konflikt nur als Durchgangspunkt zu der versöhnenden harmonischen Auflösung; wo es seine Welt zerrissen und zerstört in trauriger Auflösung sieht, mag es sich von dem Schauspiel des Krieges immer noch angezogen fühlen, aber dieser unversöhnliche Widerstreit und seine ganze volle Entwickelung ist trotz aller Schönheit im Einzelnen doch traurig im Ganzen (276) und nach den vorangestellten Erklärungen insofern unschön. Soll das Tragische trotz der disharmonischen Konflikte schön, ja sogar der Gipfel des Schönen sein, so muss die Art und Weise der versöhnenden Lösung und harmonischen Ausgleichung gezeigt werden, in welcher es sich vom „Rührenden" unterscheidet (287, 302); alle im irdischen Lebenslauf vorkommenden Arten der Lösung von Konflikten fallen aber unter den Begriff des Rührenden (266—271), so dass für das Tragische nur die Versöhnungslosigkeit übrig zu bleiben scheint. Wo der Widerstreit mit Vernichtung endigt, da ist nach irdischen Gesichtspunkten in der That die Spannung nicht gehoben, nicht gelöst, sondern der Knoten bloss durchhauen, so dass das ästhetische Wohlgefallen sich nur noch auf die freie Kraftentfaltung des Kampfes und Widerstreites als solchen, nicht auf die Lösung beziehen kann (276). Da nun nach gewöhnlichem Sprachgebrauch nur die mit Vernichtung endigenden Konflikte tragisch

heissen, so müsste Köstlin folgerichtiger Weise das Tragische als unschön aus dem ästhetischen Gebiet hinausweisen, weil er von einer transcendenten Versöhnung keine Ahnung hat.

Diess thut er natürlich nicht, sondern hilft sich damit, dass er schon die Disharmonie als solche und ganz abgesehen von ihrer Lösbarkeit oder Unlösbarkeit tragisch nennt, sofern sie nur durch gewichtigen Ernst und drastische Energie, durch Aussicht auf gefährliche Folge und relative Entschuldbarkeit Furcht und Mitleid erweckt (249, 240). So spricht er von einer tragischen Naturbeschaffenheit des Menschen, tragischem Thun, tragischem Geschick und Missgeschick, tragischer Situation und Verhältnissen und von deren Wechselwirkung (238—248), alles unbekümmert darum, dass nur die Art der Lösung des Konflikts unmittelbar den Begriff des Tragischen konstituirt, und dass alle Vorbedingungen nur mittelbar an dieser Bezeichnung theilnehmen können, insofern sie der Art sind, um nothwendig zu irdisch unlösbaren tragischen Konflikten zu führen. Köstlin erkennt ausdrücklich an, dass der tragische Widerstreit ebensowohl durch Naturbeschaffenheit oder Verhältnisse wie durch schuldvolles Thun eingeleitet werden kann (239, 247), dass gerade die Grösse der Stellung und Obliegenheiten der Punkt sein kann, an welchem der Mensch scheitert (245), dass es für die tragischen Willensrichtungen nicht ästhetisch wesentlich ist, ob sie zur Verfehlung gegen das Rechte führen oder nicht (243—244), dass gerade die allertragischsten Konflikte aus dem Zusammenstoss berechtigter Interessen entspringen (277), und dass auch bei vorhandener Schuld dieselbe doch von meist unproportionalen Leiden getroffen wird (246); trotzdem will er zuletzt, um irgend eine Art der Versöhnung für das Tragische festzuhalten, das Verhältniss von tragischer Schuld und tragischer Sühne als solche Harmonie hinstellen, durch welche „der Zorn der rächenden Gerechtigkeit beschwichtigt, Frieden und Glück (?) hergestellt wird" (258). —

Schasler bezeichnet das Tragische als die höchste Potenzirung des Erhabenen (Aesth. I 63) und lässt es aus dem Kampfe zwischen Idee und Wirklichkeit durch den Sieg der letzteren entspringen (II 241). Dass dem Tragischen das Prädikat der Erhabenheit in höchster Potenz zukommt, ist richtig; aber das Tragische ist niemals aus einer blossen graduellen Steigerung der Erhabenheit zu definiren, sondern nur aus demjenigen, welches das Erhabene in ihm ist, und aus der besonderen Art und Weise der Erhabenheit, welche es vorführt. Da ist es nun schon richtig, dass es ein Erhabenes ist, welches aus Kampf und Sieg hervorgegangen ist; aber es giebt auch eine rührende Erhabenheit und erhabene Rührung in der immanenten Versöhnung (z. B. des ernsten Schauspiels), und es bedarf einer besonderen Unterscheidung des Tragischen als des herb und streng Erhabenen von diesem rührend Erhabenen. Das Tragische, Versöhnliche und Komische in der Sphäre des Konflikts entsprechen nicht etwa, wie Schasler glaubt, dem Erhabenen, einfach Schönen und Anmuthigen, sondern dem herb Strengen, Rührenden und Lustigen in der Sphäre des konfliktlos Schönen, und beide Arten der Eintheilung laufen nur streckenweise gleich und schneiden und kreuzen sich mannichfach.

Ganz unrichtig ist es ferner, von einem Siege der Wirklichkeit über die Idee als dem Merkmal und Grunde des Tragischen zu reden; denn wo die Wirklichkeit, d. h. nach Schasler's Sprachgebrauch: die schlechte, zufällige, wahrheitslose, unwesentliche und der Idee widersprechende Wirklichkeit (I 66), über die Idee siegt, da stehen wir vor dem unüberwunden Hässlichen, dem schlechthin Antiästhetischen, aber nicht vor „der höchsten aller Kunstarten“ (II 54). Der ästhetische Konflikt, um den es sich handelt, ist niemals ein solcher zwischen Idee und ideenloser Wirklichkeit, sondern immer nur ein solcher zwischen positiven und negativen Momenten der Idee selbst, und der Sieg kann im Schönen immer nur den positiven Momenten der Idee zukommen, nicht den zur Ueberwindung bestimmten negativen, am wenigsten einer ganz ausserhalb der Idee stehenden Wirklichkeit. Was untergeht, sind nur die zeitlichen individuellen Träger der Idee und die negativen Momente der von ihnen vertretenen Ideen, d. h. deren relative Unwahrheit und Einseitigkeit; was siegt, sind einerseits die positiven Momente der von ihnen vertretenen Ideen und in ihnen die absolute Idee, andrerseits die Negativität der absoluten Idee gegen die phänomenale Realität als solche. Das Herbe des Tragischen liegt nur darin, dass der letzte endgültige Sieg der Idee in unversöhnlichen Konflikten nur durch den Untergang ihrer Träger besiegelt werden kann, das Erhabene im Tragischen liegt darin, dass die Erhabenheit der Gesinnung sich durch Negation der phänomenalen Existenz überhaupt als einer der Idee in letzter Instanz unangemessenen Form auf ihren Gipfel erhebt. Der Untergang der Helden durch den Sieg der schlechten zufälligen Wirklichkeit wäre das baare Gegentheil des Tragischen; nicht die Wirklichkeit bedingt den Untergang, sondern die Idee, welche die Verneinung des Willens zum Leben als ihre letzte Knosequenz enthüllt.

5. Das Humoristische.

Der erste Aesthetiker, welcher sich eingehender mit dem Begriff des Humoristischen beschäftigt hat, ist Jean Paul Friedrich Richter in seiner Vorschule der Aesthetik (1804). Er behandelt das Humoristische als eine Unterart des Komischen, worin ihm die meisten späteren Aesthetiker gefolgt sind; zugleich stellt er aber auch das Humoristische als den Gipfel des Komischen hin, in welchem sich eigentlich der Begriff des Komischen erfüllt, während die vorher behandelten sonstigen Unterarten des Komischen im Vergleich zum Humoristischen nur als unvollkommene Anläufe zur Verwirklichung des Begriffs erscheinen.

Jean Paul hat für das Lächerliche die Erklärung aufgestellt, im Gegensatz zum unendlich Grossen des Erhabenen ein unendlich Kleines zu sein. Diese Anforderung ist aber im Lächerlichen nicht erfüllt; denn das Minus im Verstandesgebrauch des Handelnden ist kein Minimum, geschweige denn ein unendlich kleines Minimum, weil das Komische „bloss im Kontrastiren des Endlichen mit dem

Endlichen besteht und keine Unendlichkeit zulassen kann" (§ 31). Soll das Komische auf seinen Gipfel gelangen, so muss „die Endlichkeit des Verstandes und der Objekten-Welt" zu einem, zwar nicht an und für sich, aber doch im Kontrast mit einem Unendlichen sich als unendlich klein Darstellenden herabgesetzt werden. Wie das Erhabene als das auf die Endlichkeit der Sinneswelt angewandte Unendliche galt, so muss das höchste Komische das auf die Unendlichkeit der übersinnlichen Idee angewandte Endliche sein, und muss durch den Kontrast mit der Idee das Endliche als solches (also nicht etwa bloss das Einzelne) vernichten. Dieses erst seiner Definition adäquat gewordene Komische ist der Humor (§ 31). Der Humor geisselt nicht diese oder jene Thorheit oder diesen oder jenen Charakter, sondern alles Endliche in seiner Totalität; er ist das Romantische des Komischen, und wie nach Schlegel in der Poesie immer Alles romantisch sein muss, so muss auch im Komischen immer Alles humoristisch sein. Die allumspannende Totalität nimmt dem Humor jede Schärfe und Bitterkeit gegen das Einzelne, und gestattet ihm die Bewahrung der Gefühlswärme, welche der Persiflage nothwendig fehlen muss (§ 32). Da der Humor darin besteht, die Welt des Endlichen durch den Kontrast mit der unendlichen Idee zu vernichten, so muss er nothwendig weltverachtend sein (§ 32), aber nur, um vor der Idee desto frömmer niederzufallen; darum ist der Humor melancholisch in Bezug auf die Welt, ernst in Bezug auf die Idee, und gedeiht am wenigsten auf dem Boden einer die Lebensverachtung ausschliessenden Lebenslust. Er geht auf dem Sockus, trägt aber die tragische Maske wenigstens in der Hand (§ 33); seine Subjektivität ist so hervorstechend, dass er nichts weniger als unbewusst und unwillkürlich zu sein braucht (§ 34).

Diese Bemerkungen zeigen sehr viel Wahres, trotz der verkehrten Ableitung, an welche sie geknüpft sind. Eben weil der Humor ernst, gefühlvoll, melancholisch und tragisch ist und seine Blicke auf die höchsten Ideen richtet, kann er nicht einseitig der Gipfel des Komischen sein, und die Definition des Komischen muss schon deshalb falsch sein, weil sie auf das Komische gar nicht und auf den Humor nur mit einer gewaltsamen Verwandlung des an und für sich Endlichen zu einem durch den Kontrast unendlich klein Scheinenden passt. Was der Definition nach komisch sein müsste, ist es nur mit einer Seite seines Wesens, und was voll und ganz komisch ist, passt wieder nicht unter die Definition. Weit entfernt, ein Gegensatz zum Erhabenen zu sein, fällt der Humor zum Theil selbst in das Gebiet des Erhabenen, insofern er die Erhabenheit der Idee für die ästhetische Anschauung fasslich macht. Jedenfalls hat Jean Paul das Verdienst, zuerst auf die hohe ästhetische Bedeutung des Humors hingewiesen zu haben. —

Wie Jean Paul für alle Nachfolger, und ganz besonders für Vischer bestimmend geworden ist in Bezug auf die Einreihung des Humoristischen in die Aesthetik und in Bezug auf die hohe Schätzung seiner ästhetischen Bedeutung, so ist Solger (1815) derjenige, welcher zuerst das Humoristische als Einheit des Komischen und

Tragischen erfasst und dadurch auf die wahre Stellung desselben in der Aesthetik hingewiesen hat, wenn es ihm auch nicht gegeben war, dieselbe genauer durchzuführen und zu entwickeln. Die in der Wirklichkeit unversöhnlichen Gegensätze vermag nur die Kunst zur höheren Einheit zusammen zu binden, und wo diess geschieht, wird das Lächerliche und Traurige zum Komischen und Tragischen („Erwin“ II 69—70). Diese künstlerische Einheit des Komischen und Tragischen liefert der Humor; „nichts ist lächerlich oder komisch darin, das nicht mit einer Mischung von Würde oder Anregung von Wehmuth versetzt wäre, nichts erhaben oder tragisch, das nicht durch seine zeitliche und selbst gemeine Gestaltung in das Bedeutungslose oder Lächerliche fiele“ (II 231). —

Trahndorff (1827) stützt seine Erklärung des Humors ebenso wie die des Komischen auf das Verhältniss des Subjekts zur Wahrheit und Unwahrheit. Wenn die Thoren gewöhnlich selbst das Leben in der Zerstörung der Unwahrheit durch Unwahrheit, also als ein Lächerliches erfassen, so fördern sie eben dabei wieder die Unwahrheit durch Unwahrheit und werden selbst lächerlich (insofern sie die Wahrheit als solche mit nüchternem Ernst zu erfassen und direkt zu fördern unfähig sind, aber mit ihrer Thorheit doch Aufgaben ergreifen, die nur für den Ernst zu lösen sind). Wenn nun das Bewusstsein hiervon erwacht, so wird es von einer tiefen Wehmuth ergriffen über das Loos der Menschheit und erblickt in dem (vermeintlich) ernsten Treiben der Menschen gewöhnlich Lächerliches, sowie in dem gewöhnlich lächerlich Erscheinenden, und als solchem Anerkannten tiefen Ernst. Diese Eigenthümlichkeit der Weltauffassung ist der Humor; derselbe ist in seiner Objektivität, d. h. sofern er sich auf den objektiven Standpunkt des Universums stellt, heiter und lachend, in seiner Subjektivität aber, d. h. sofern er sich an die Stelle des Thoren versetzt, schmerzlich-wehmüthig, und er ist Humor nur, indem er beides zugleich in sich schliesst (Aesth. II 34). Diese Erklärung ist nichts weniger als präcis und unanfechtbar, aber sie hebt doch das Wesentliche des Humors, sein Doppelantlitz mit einer lachenden und einer schmerzlich wehmüthigen Hälfte deutlich heraus und deutet auf die Begründung dieser Eigenthümlichkeit hin. —

Schopenhauer (1844) definirt die Ironie als den hinter Ernst versteckten (oder zum Schein auf den Ernst des Anderen eingehenden) Scherz, den Humor als den hinter den Scherz versteckten Ernst (Welt als Wille und Vorstellung 2. bis 5. Auflage II 109). Wenn die Ironie objektiv, d. h. für den Anderen da ist, so ist der Humor zunächst subjektiv, d. h. für den Humoristen, da und beruht auf einem Uebergewicht des Subjektiven über die objektive Auffassung der Aussenwelt (II 110, 111). Das Humoristische ist eine über dem Komischen stehende Klasse, und es ist unrecht, etwas bloss Komisches dadurch vornehmer machen zu wollen, dass man es als humoristisch bezeichnet (II 111). Die Ironie beginnt ernsthaft und endet lächelnd, der Humor umgekehrt, denn er beruht auf einer tief ernsten, so sogar erhabenen Stimmung, welche dem Konflikt mit einer gemeinen, ihr heterogenen Aussenwelt weder ausweichen, noch sich selbst aufgeben

kann, weshalb sie verschämt hinter den Scherz flüchtet, ohne ihren verschleierten Ernst einzubüssen (II 110). — Zu dieser Erhebung des Humors über das Gebiet des Komischen, in der Enthüllung der mit ihm gegebenen Synthese des Heiteren und Ernsten, Lächerlichen und Erhabenen ist Schopenhauer wahrscheinlich durch die Lektüre Jean Paul's und Solger's bestimmt worden; hätte er den wahren und eigenthümlichen Gegensatz des Komischen und Tragischen erkannt, so würde er sich vielleicht schon ebenso wie Solger dazu aufgeschwungen haben, im Humor die Synthese des Komischen und Tragischen zu finden, da er ja das Tragische als den höchsten Grad des Erhabenen anerkennt (II 493). So aber bleibt die Hindeutung auf die Erhabenheit der dem Humor zu Grunde liegenden Stimmung eine flüchtige Streifbemerkung, aus der keine näheren Folgerungen für die Gliederung der Modifikationen des Schönen gezogen werden. —

Vischer (1846) sucht den Uebergang vom Witz zum Humor darin, dass das witzige Subjekt, indem es alles in der Welt als Gegenstand des Witzes behandelt, also den Witz universell macht, auch seine eigene Person nicht mehr ausschliessen kann (Aesth. § 205). Diese Universalität des Witzes bleibt aber immer nur Witz und wird niemals etwas anderes, wenn nicht etwas Neues hinzu kommt ausser der Erweiterung des Stoffes für die Witze auf die eigene Person. Ist die eigene Person objektiv komisch, so ist doch das über sie lachende Subjekt ideell verschieden von dem Belachten; denn es kann nur über sich lachen, insofern es sich über sich selbst erhebt, und sich den Lachenden sich dem Belachten entgegensetzt. Verkehrt handeln mit dem Bewusstsein, verkehrt zu handeln, hebt grade das Komische an der Verkehrtheit auf, welches darin besteht, dass dieselbe bewusstlos ist und erst durch ihre sinnliche Darstellung sich zum Bewusstsein bringt. Eine „Einheit des komischen Subjekts und Objekts“ im eigentlichen Sinne kann daher nie eintreten, und am wenigsten auf dem Wege, dass aus der Vielheit der komischen Subjekte, die in ihrer Stufenfolge für einander Objekt sind, sich „eine einzelne ungetheilte Persönlichkeit“ entwickelt, welche das Komische, das sie erzeugt, auch ist (§ 206); diese Vischer'sche Ableitung war schon im Tragischen völlig verfehlt, ist es aber im Komischen in noch höherem Grade.

Nun kennt aber Vischer ganz wohl das Neue, was zum Witz hinzukommen muss, um den Humor zu geben: Das Gemüthsleben mit seinen endlosen Schmerzen und der Trauer und der Entrüstung über dieselben (§ 207—8), den Weltschmerz, d. h. das tiefe Schmerzgefühl, dass die allem Endlichen anhaftenden Widersprüche und Verkehrtheiten für das Gefühl ebensoviel Uebel und Leiden sind, über die Jeder, der ein Herz hat, ebensosehr weinen muss, wie der kalte Verstand über sie lacht, ja dass das ganze Dasein der Welt von Uebel ist (§ 201). Diesen neu hinzukommenden Bestandtheil sucht Vischer sophistisch aus dem Komischen abzuleiten, indem er auf das Erhabene als angeblich erstes Glied des komischen Processes zurückgreift und das Vorhandensein desselben im Subjekt als Macht des Gemüthes fordert. Dabei ist erstens die falsche Ableitung des Komi-

schen aus dem Erhabenen als richtig angenommen, und zweitens ganz willkürlich das Erhabene als gefühlsmässig Erhabenes bestimmt. Der Schmerz und die Empfindsamkeit des Humoristen sind doch nur in sehr bedingter Weise ein Erhabenes; soweit sie es aber sind, sind sie jedenfalls nicht mehr erstes Glied eines Komischen, sondern Parallelglied zu dem ganzen Komischen.

Das Gemüth erkennt ebensosehr, dass das Sein der Welt als eines Ganzen vom Uebel ist, wie sie den unendlichen Werth des Kleinsten in derselben versteht und mit Liebe und Wärme pflegt (§ 209); dieser Gegensatz in dem Gefühlsleben bildet selbst wieder nur das eine Glied in dem Gegensatz der ganzen Gefühlsauffassung zu der Verstandesauffassung des Komischen, welche die Welt in ihrem absoluten, und alles Einzelne in derselben in seinem relativen Unwerth erkennt. Auch jenen ersten Gegensatz kann Vischer nur konstatiren, nicht erklären (§ 212).

Den Unterschied von objektivem und subjektivem Humor will Vischer nicht gelten lassen (§ 213), weil er eben unrichtiger Weise den Humor ganz auf die Selbstverlachung basirt hat; thatsächlich kann Humor auch da walten, wo der Autor als solcher gar nicht hervortritt, also zur Selbstverlachung auch keine Gelegenheit hat, wogegen der subjektive Humor nur in dem Menschen und seinem realen Leben, nicht unmittelbar in der Kunst zu voller Darstellung gelangt (§ 215 Anm.). Der Humor benutzt alle Formen des Komischen (§ 214) und zwar grade darum, weil er selbst keine besondere Form des Komischen ist oder hat.

Der naive Humor oder die Laune ist Einheit des Launigen und Launischen, (des naiven Optimismus und Pessimismus); der Ernst geht hier noch nicht tief, der instinktive Optimismus der Lebensfreudigkeit überwindet den Situationspessimismus, die Lustigkeit überwiegt und schlägt durch Selbstbeschönigung die etwaigen Gewissensbedenken und Selbstvorwürfe nieder (der humoristische Taugenichts) (§ 216—217). Bei diesem naiven Humor bleibt die immanente Gemüths- und Verstandeslösung des gegebenen Konflikts in naiver Einheit bestehen; er ist also nicht oscillirend, braucht es wenigstens nicht zu sein. Der Situationspessimismus vertieft und verbreitert sich zum Stimmungspessimismus und Entrüstungspessimismus; der Humor wird in ersterem Falle sentimental, larmoyant, schwächlich, empfindselig, im letzteren Falle ärgerlich, verdriesslich, unwirsch, bitter. Wo beide sich zum Miserabilismus verbinden, entsteht die widerwärtigste Gestalt des krankhaften (hypochondrischen, hysterischen) Humors, von welchem jedes kleinste Uebel und jeder kleinste Fehl zu unendlicher Grösse aufgebauscht wird, und bei dem des Klagens, der Entrüstung und der Selbstanklagen kein Ende ist. Hier schwindet die zur Komik nöthige Geistesfreiheit, und der Witz wird forcirt witzlos, blosse Velleität. Dieser gebrochene Humor ist wesentlich versöhnungslos, und der oscillatorische Umschlag in's Komische ist blosse Scheinversöhnung, aus der er ebenso stets in die versöhnungslose Stimmung zurückfällt; es ist der Galgenhumor der Verzweiflung. Der naive Humor macht den positiven ästhetischen

Werth des Rührenden noch grösser; der gebrochene Humor kann den negativen ästhetischen Werth, die abstossende Widerlichkeit des Miserabilismus so weit mildern, dass sie ästhetisch erträglich wird, aber nicht zu positivem ästhetischen Werthe erheben, sondern höchstens als charakteristische Episode oder Nebenfigur rechtfertigen. Günstigen Falls verklärt er das Traurige zur Wehmuth und kehrt so zum rührenden, empfindsamen Humor zurück (§ 220). Den falschen Pessimismus überwindet nur der wahre, philosophische Pessimismus, der nicht bloss träumerischer abstrakter Idealismus und empfindselige Weichherzigkeit, sondern ebensosehr praktischer Realismus und männlich erhabene Unterwerfung unter das Weltgesetz des Tragischen ist. Vor den grossen Perspektiven der Welttragik verlieren alle kleinlichen Klagen und Aergernisse des rührseligen und gebrochenen Humors ihre Bedeutung und werden damit erst Stoff für eine relativ unbetheiligte Weltkomik. Erst die Synthese von Welttragik und Weltkomik macht den Humor zugleich absolut (nach Tiefe und Weite) und frei (in Bezug auf die relative Unbetheiligtheit des Subjekts an den kleinen verspotteten Leiden des Lebens). Die Welttragik erst, die auf den Standpunkt der transcendenten Versöhnung stellt, überwindet die Bitterkeit und Verzweiflung ebenso wie die Empfindseligkeit, denn sie lehrt: „dass im ganzen Umfang der Geschichte durch den Reiz und Schmerz des Widerspruchs ihr grosser Zweck sich herausarbeitet“ (§ 222). Mit anderen Worten in meiner Ausdrucksweise: erst der eudämonologische Pessimismus, der den teleologischen evolutionistischen Optimismus in sich schliesst, kann eine wahrhafte, d. h. zugleich realistisch radikale und universelle Versöhnung als möglich erscheinen lassen. —

Lazarus*) erfasst ganz richtig das Humoristische als die Einheit des Tragischen und Komischen (Leben der Seele I 203), glaubt aber sonderbarer Weise mit dieser Ansicht mit der Solger'schen in Gegensatz zu treten. Die Art, wie er Humor und Romantik als relative Gegensätze behandelt (195) und beide aus den vier Weltanschauungen Materialismus, Rationalismus, objektiven und subjektiven Idealismus entwickelt, beziehungsweise denselben entgegengesetzt (185—195), erscheint völlig verfehlt; auch die psychologischen Erklärungsversuche aus Herbart'schen Principien sind theils trivial und nichtssagend, theils ganz unzulänglich. Dagegen bringt er in der Beschreibung des Humors (204—216) manches Treffende und auch noch heut Beachtenswerthe vor, namentlich ist der Hinweis auf die gegenseitige Steigerung der im Humor verbundenen Bestandtheile durch den ästhetischen Kontrast und die dazu gegebenen Beispiele zu loben. Als ein Mangel erscheint es, dass Lazarus das Humoristische nur im Individuum, nicht auch in der Geschichte gelten lässt, während doch gerade in der letzteren dem unbefangenen Zuschauer der objektive Welthumor in seiner ganzen Grossartigkeit sich aufdrängt; es hängt dieses Ver-

*) In der Abhandlung „Der Humor als psychologisches Phänomen“. Dieselbe erschien zuerst 1853 im Cotta'schen „Morgenblatt“ Jahrgang 47 Nr. 33—37 und dann in revidirter und erweiterter Gestalt in „Das Leben der Seele“ Band I 1856.

kennen damit zusammen, dass er unter den Ideen wesentlich nur moralische Ideen versteht, deren Verwirklichungsstätte freilich nur im Individuum zu suchen ist. Darum entgeht ihm auch der tragische Humor der grossen Völker- und Geschlechterschicksale, und er sieht sich darauf angewiesen, den tragischen Humor des Individuums auf Wahnsinn, Tiefsinn (?) und moralischen Verfall (!) zu beschränken (245). —

Zeising (1854) erhebt gegen die meisten Vorgänger den begründeten Vorwurf, dass sie das Humoristische als eine Unterart des Komischen behandelt haben, obwohl doch der tragische Beigeschmack, welchen sie dem Humoristischen zugestehen, in keinem Falle aus dem Komischen abzuleiten ist, und oft genug so sehr im Humoristischen dominirt, dass das Komische nur als sein Beigeschmack erscheint (Aesth. Forsch. 443—444). Ausserdem tadelt er seine Vorgänger, dass sie fast alle nur den Humor und die humoristische Weltanschauung im Geiste des Künstlers behandelt und es dem Leser überlassen haben, sich selbstständig aus dieser Beschreibung die Idee des Humoristischen und die charakteristischen Merkmale des humoristischen Objektes zu entwickeln; dieser Weg sei aber schon darum unzulänglich, weil das Humoristische uns nicht ausschliesslich als Produkt der Kunst, sondern theilweise auch als ein solches des wirklichen Lebens entgegentrete (445). Zeising selbst definirt das Humoristische als eine Mischung des Komischen und Tragischen, und bestimmt es demgemäss als diejenige Modifikation des Schönen, welche einerseits die Idee der subjektiven, andrerseits die der absoluten Vollkommenheit vergegenwärtige (445). Im Komischen erhebt sich das Subjekt über das Objekt, im Tragischen lässt es sich von dem untergehenden Objekt zum Absoluten erheben; im Humoristischen erhebt sich das Subjekt über das Objekt als ein lächerliches, und versenkt sich mit ihm als einem Tragischen ins Absolute (447—448).

Das Humoristische beginnt entweder mit dem Komischen und schreitet von da zum Tragischen fort, oder umgekehrt, oder aber es besteht bei längeren Dichtungen aus einem beständigen Herüber- und Hinüberspringen aus dem einen ins andere, so dass beide wie die Fäden eines schillernden Gewebes zusammengewirkt sind, und es vom Standpunkt des Beschauers abhängt, ob er zuerst oder überwiegend die eine oder die andre Farbe wahrnimmt und beachtet (448—450). Das Subjekt, welches ganz den Intentionen des Dichters folgt, nimmt beide Farben gleichmässig wahr, indem es selbst mit dem Dichter fortwährend den Standpunkt wechselt, sodass das Tragische und Komische, obwohl sie nur successive vom Subjekt wahrgenommen werden, doch wegen der Häufigkeit und Schnelligkeit dieses Wechsels als gleichzeitig wahrgenommene und in einander wirkende erscheinen (446—447).

Zeising unterscheidet drei Unterarten des Humoristischen: das heiter-, rein- und düster-Humoristische, oder das Barocke, Launige und Bizarre (451). In dem ersten überwiegt das komische Element, in dem letzten das Tragische, in dem mittleren stehen beide im Gleichgewicht (453, 455, 459). Als „mildere Vorstufen“ des Bizarren oder düster Humoristischen betrachtet er das wehmüthig und schwermüthig

Humoristische, oder das Sentimentale und Melancholische, so zwar, dass das dominirende tragische Element im wehmüthigen Humor in Gestalt des Rührenden, im schwermüthigen in Gestalt des Pathetischen, im bizarren Humor in Gestalt des Dämonischen auftreten soll (455). Hiergegen ist folgendes zu bemerken. Sofern der bizarre dämonische Humor versöhnungslos ist, fällt er aus dem wahren Begriff des Humors heraus und äfft nur dessen Formen nach; so hat er an und für sich keine ästhetische Berechtigung, sondern nur als Mittel zur Charakteristik von Personen und Stimmungen. Sofern er die tragische, transcendente Versöhnung in sich hat, fällt er mit dem tragischen Humor in seiner eigentlichen Gestalt zusammen und bildet keine Abart desselben. Das Humoristische, sofern es Einheit des Komischen und Rührenden ohne tragischen Hintergrund ist, stellt allerdings eine besondere Art des Humors dar, kann aber deshalb ebensowenig mehr für eine Einheit des Komischen und Tragischen erklärt werden, wie das Rührende für eine Unterart des Tragischen. —

Carriere (1859) folgt in der Stellung, die er dem Humoristischen anweist, Solger und Zeising, in der Durchführung des Einzelnen lehnt er sich mehr an Jean Paul und Vischer an und widmet namentlich der Dialektik des Gefühls und des Witzes eine breitere Ausführung als Zeising. Mit diesem Letzteren hat auch er noch den Mangel gemein, dem Rührenden keinen besonderen Platz unter den Modifikationen des Schönen anzuweisen; er stellt es als blosse Unterart unter das Schöne des Stoffs oder Reizende, anstatt es neben dem Tragischen und Komischen als eine diesen koordinirte Form der Lösung des ästhetischen Konflikts zu behandeln. In Folge dessen ist er gleich Zeising bei der Analyse des Humoristischen genöthigt, das Rührende unvermerkt mit unter das Tragische zu befassen, nachdem er einmal das Humoristische als Einheit des Tragischen und Komischen definirt hat. Wer eine Menge geistreicher Bilder und hübscher Aussprüche über das Humoristische zu lesen wünscht, wird bei Carriere eine reichliche Zusammenstellung finden. —

Kirchmann (1868) theilt den von Zeising getadelten Fehler, anstatt des Humoristischen im objektiven Sinne den Humor oder die humoristische Sinnesart zu untersuchen; ja er geht sogar soweit, an Stelle des subjektiven Humors durch eine zweite Unterstellung das humoristisch veranlagte Individuum zu setzen. Nun wird freilich die Dichtkunst das Objektiv-Humoristische oft genug an humoristischen Figuren zur Darstellung zu bringen haben, aber der Begriff des Humoristischen ist davon unabhängig, und kann sich auch ganz objektiv und unpersönlich in der Art der Zusammenstellung der Thatsachen oder in der Komposition eines Bildes bekunden.

Kirchmann polemisirt gegen die Auffassung des Humoristischen bei den dialektischen Hegelianern, insbesondere bei Vischer. Er bestreitet erstens, dass das Humoristische eine besondere Art des Komischen, eine dritte Art desselben gegenüber dem einfach Komischen und dem Witz sei, und bemerkt dagegen mit Recht, dass alle komischen Bestandtheile des Humoristischen sich auf eine dieser beiden Arten des Komischen zurückführen lassen (Aesth. II 67, 68, 72). Er

bestreitet zweitens, dass das Humoristische eine besondere Art des Schönen sei, weil alle Bestandtheile, die in ihm aufzuweisen, schon bekannte Elemente des Schönen sind (II 72); er lässt dabei aber unbeachtet, dass aus der Vereinigung verschiedenartiger, zunächst unvereinbar scheinender Bestandtheile denn doch sehr wohl ein Resultat hervorgehen kann, das in seinem Charakter sich von den bekannten in ihm zusammengetretenen Bestandtheilen sehr unterscheiden kann. Er bekämpft drittens den widerspruchsvollen, in sich gebrochenen Humor, insofern derselbe aus einer krankhaften Natur- und Gemüthsanlage, aus mangelhafter Erziehung durch Schicksale und Selbstzucht, oder aus einem unvollkommenen, in Widersprüchen stecken gebliebenen philosophischen Denken entspringt (II 69—71); er weist mit Recht darauf hin, dass diese Art des Humors den Alten und allen gesunden Kulturperioden gänzlich fehlt und von unsern grössten Dichtern verschmäht wird, dass er nur in widerspruchvollen und innerlich gebrochenen Zeitaltern seinen Ursprung hat und nur von krankhaft veranlagten und in sich gebrochenen Dichternaturen gepflegt wird, dass derselbe endlich von einer der Widerspruchsdialektik huldigenden ästhetischen Richtung maasslos überschätzt worden ist und in echten Kunstwerken nur eine untergeordnete Rolle zur Charakteristik bestimmter Figuren spielen darf.

Man kann diess Alles unterschreiben, ohne darum Kirchmann Recht zu geben, wenn er seine Kritik des krankhaft in sich gebrochenen Humors auf allen Humor ausdehnt. Es giebt einen rührenden und einen tragischen Humor, dessen widerspruchsvolle Beschaffenheit nicht aus einer krankhaften, in sich gebrochenen Naturanlage entspringt, sondern aus einem feinen Gefühl und einem scharfen Blick für die objektiv gegebenen Widersprüche in der Welt und im Leben, welcher aber auch nicht sich in die Widersprüche und ihren Schmerz verbohrt oder das Antithesenspiel mit demselben zur Befriedigung seiner Eitelkeit missbraucht, sondern ernstlich damit ringt, dieselben gefühlsmässig und verstandesmässig zu überwinden. Auch wenn er nicht vollständig mit dieser Ueberwindung in's Reine kommt, kann ein solcher Humor doch sehr werthvolle Beiträge zum Verständniss und der gefühlsmässigen Durchdringung des Lebens liefern, und ungleich tiefer sein als derjenige naive Humor, der den Ernst und die Wucht der objektiv gegebenen Widersprüche des Daseins noch gar nicht erfasst hat.

Neben diesem gesunden, durch Widersprüche hindurch gehenden Humor, den Kirchmann gar nicht zu kennen scheint, sollte doch schon dasjenige, was er den natürlichen (oder widerspruchslosen) Humor nennt, dazu ausreichen, ihn von der ästhetischen Bedeutung des Humoristischen zu überzeugen. Er theilt diesen natürlichen Humor, wie den widerspruchsvollen, nach seiner vorwiegenden Aeusserung in Gefühlen oder Gedanken in den lustigen und trübseligen Humor einerseits und den pfiffigen Humor andrerseits. Der pfiffige Humor, wie er sich in den pfiffigen Sklaven der alten Komödie und den Narren und lustigen Dienern der neueren Komödie darstellt, ist unter der Maske der Einfalt der Umgebung an Geist und Witz über-

legen, lacht über sie und spielt mit ihr; zugleich aber verwickelt er sich durch die gespielte Dummheit in Verkehrtheiten, die ihn wirklich für die Umgebung lächerlich machen (II 67—68). Kirchmann lässt sich lediglich durch Vischer zu der Annahme verleiten, als ob in dem Wissen um die eigene Verkehrtheit und dem Stolz auf dieselbe schon Humor läge (II 66), während doch so lange bloss Komplikationen des Komischen gegeben sind, als nicht das Gemüth sich einmischt. Erst das Gemüth ist es, was den Narren humoristisch macht, das warme Herz, das unter seiner Narrenjacke schlägt und sich offenbart in den scheinbaren Bemühungen, sich hinter Lachen und Spott zu verbergen. Umgekehrt wird die unverwüstliche Heiterkeit, welche sich über alle Unfälle als über Kleinigkeiten hinwegsetzt (II 68—69), erst dadurch zum Humor, dass das launige und gutmüthige Behagen sich mit der Geistesfreiheit des Witzes und mit der pfiffigen Ueberlegenheit über die Umgebung verbindet. Wer endlich auch die kleinsten Leiden, mit denen man kein Mitleid empfinden kann, für schwer nimmt und beständig über dieselben klagt und jammert, kann dadurch wohl bis zu einem gewissen Grade zur komischen Person werden (II 69), aber es ist an dieser komischen Trübsal erst dann etwas Humoristisches, wenn einerseits das betroffene Individuum selbst seine Komik erkennt und andrerseits sein Leiden unter der kleinen Widerwärtigkeit doch berechtigt genug ist, um auch den Zuschauern Theilnahme zu erwecken. Entspringt sein Leiden nur aus einer krankhaften Ueberempfindlichkeit seiner Organisation, so fällt dieser Humor schon unter den krankhaften, in sich gebrochenen Humor, zu dem er unter allen Umständen wenigstens eine Uebergangsstufe bildet. Der echte natürliche Humor ist immer bloss der heiter-pfiffige Humor, wobei bald die Heiterkeit, bald die Pfiffigkeit überwiegen kann, aber das tiefe Gefühl für die wegzuscherzenden Leiden niemals fehlen darf.

Kirchmann bestreitet die Möglichkeit einer wirklichen Vereinigung des Tragischen und Komischen, und lässt nur eine äusserliche Nebeneinanderstellung Beider gelten, wobei die komischen Zuthaten der Episoden als Ruhepunkte für die Zuschauer oder Zuhörer gelten, in welchen derselbe sich erholt und zu neuer Empfänglichkeit für das Ernste stärkt (II 171). Dabei muss der ernste Grundcharakter des Kunstwerks festgehalten werden; wo die possenhaften Elemente zu sehr in den Vordergrund treten (wie in Shakespeare's Heinrich IV.), zerstören sie die Stimmung des Zuschauers für den Genuss der ernsten Handlung, und wo in einer Posse plötzlich erhabene Episoden auftreten, verfehlen sie ästhetisch ihre Wirkung (wie die betreffenden Aristophanischen Chöre) (172). Das Bedürfniss des Menschen nach Parodien und Travestien erklärt Kirchmann daraus, dass der Geist sich von dem Druck der Ehrfurcht zeitweilig zu erholen wünscht; daher die possenhaften Züge in der griechischen Götterwelt, die possenhafte Behandlung von Gott-Vater und Sohn in mittelalterlichen Passionsspielen (171). Dieses seelische Bedürfniss ist aber doch wohl nur die eine Seite der Sache, und würde keine Anhaltspunkte zur Entfaltung und Befriedigung finden, wenn nicht in den mythologischen Personifikationen der Idee Unvollkommenheiten und anthropopatische

Widersprüche steckten, welche zur Betrachtung aus dem Gesichtspunkt des Komischen herausforderten. Kirchmann nimmt an, dass in solchem Falle das Erhabene als solches zu Grunde geht (171); das ist auch ganz richtig, aber nur für so lange, als der Zuschauer auf dem Gesichtspunkt des Komischen verharrt. Dagegen muss die Erhabenheit des Objekts sich wiederherstellen, sobald der komische Gesichtspunkt dem ernsten wieder Platz macht, was ja spätestens nach dem Gesetz der Ermüdung (168) geschehen muss. Nur wenn das Objekt der Erhabenheit ein falsches, unwahres Erhabenes war, bleibt es durch die Komik zerstört (171), aber nicht wenn es ein wahrhaft Erhabenes war. So wenig die reelle Erhabenheit hindern kann, dass ein Objekt nicht doch nach gewissen Seiten hin den Gesichtspunkt des Komischen herausfordert, ebensowenig kann das Behaftetsein mit komisch wirkenden Widersprüchen hindern, dass das Objekt nach wesentlichen Seiten hin wirklich erhaben sei, und in seiner Erhabenheit sich immer wieder geltend mache. Sobald die Erhabenheit die Hauptsache, und die Lächerlichkeit bloss Nebensachen betrifft, ist der Wechsel der Gesichtspunkte sowohl hin wie her ohne Schwierigkeit zu vollziehen. Dieser Wechsel der Gesichtspunkte giebt nun, sofern er nicht nur der menschlichen Natur des Subjekts, sondern auch der Beschaffenheit des Objekts entspricht, offenbar einen vollständigeren und erschöpfenderen ästhetischen Eindruck von dem Objekt als die bloss einseitige Betrachtungsweise desselben, und zugleich eine vollere und vielseitigere ästhetische Befriedigung. Sofern nun eine künstlerische Darstellung der Art ist, dass sie zu diesem Wechsel der Gesichtspunkte mit grösserer oder geringerer Geschwindigkeit nöthigt oder doch anreizt, heisst sie humoristisch, und diess ist der Grund, dass das Humoristische sowohl objektiv wie subjektiv betrachtet ästhetisch einen höheren Rang einnimmt, als jeder der in ihm verbundenen einseitigen Gesichtspunkte.

II. Streitige Fragen aus der Kunstlehre.

1. Die Stellung der Baukunst im System der Künste.

Kant betrachtet die Baukunst als einen Zweig der Plastik, welche ausser ihr noch die Bildhauerkunst umfassen soll; unter Plastik aber versteht er die Kunst der Sinnenwahrheit im Gegensatz zur Kunst des Sinnenscheins (Sämmtl. Werke, ed. Rosenkranz und Schubert, IV, S. 194). Bei der Bildhauerkunst ist der blosse Ausdruck der ästhetischen Idee die Hauptabsicht, bei der Baukunst ist die Angemessenheit des Produktes zu einem gewissen Gebrauch das Wesentliche, weshalb auch alle Hausgeräthe, z. B. die Arbeit des Tischlers und dergleichen Dinge zum Gebrauchen, zu derselben gezählt werden müssen

(195). Kant versteht demnach unter Baukunst oder Tektonik das Kunstgewerbe im weiteren Sinne, soweit es Sinnenwahrheit hervorbringt; soweit dagegen das Kunstgewerbe Produkte liefert, die nur zur Ansicht dienen, wie Tapeten, Zimmerdekorationen, Kleidung und Schmuck u. s. w., rechnet er es zur Malerei (197). Die Architektur im engeren Sinne macht somit nur einen Theil der Baukunst in der Kant'schen Bedeutung des Wortes aus. Er trägt bei der Baukunst ebensowenig wie bei der Beredsamkeit Bedenken, dieselbe dem System der Künste als ebenbürtiges Glied einzuordnen, da er in der Dienstbarkeit für ausserästhetische Zwecke noch keinen Widerspruch gegen den Begriff des reinen Kunstwerkes bemerkt. Der von Kant zwischen freier und anhängender Schönheit gemachte Unterschied (78) hat mit dem hier in Rede stehenden Unterschied von selbstzwecklichen, schönen und praktischen Gebrauch dienenden Werken gar nichts zu thun. —

Schelling versteht unter Architektur oder Baukunst ebenso wie Kant die Tektonik oder das Kunstgewerbe im weiteren Sinne, denn er rechnet zu ihr als die geringeren ihrer Werke unter anderem Sarkophage, Urnen (Sämmtl. Werke V, S. 601), Vasen, Becher, Kandelaber u. s. w. (598) und als die vollkommenste und schönste Architektonik die Draperie und Bekleidung (583). Da er aber trotzdem nicht zugiebt, dass es ebensowohl Kleiderkünstler wie Baukünstler gebe (578), so sucht er eine Unterscheidung zwischen Baukunst und Kunstgewerbe herzustellen, denn er ist in dem Irrthum befangen, dass dasjenige, was praktischen Bedürfnissen dient oder nützlich ist, nicht zugleich schön sein könne (578). Er fühlt also einerseits die unmittelbare Zusammengehörigkeit der Baukunst mit dem Kunstgewerbe richtig heraus, unterschätzt aber den ästhetischen Werth des Kunstgewerbes und sucht deshalb doch wieder die Baukunst von ihm zu trennen. Ebenso wie Kant betrachtet er es als selbstverständlich, dass die Architektur überhaupt eine Art der Plastik sei, da sie ihre Gegenstände durch körperliche Dinge darstellt (572). Dass diese Definition der Plastik zu weit ist, erhellt schon daraus, dass unter sie auch die Mimik und die Gartenkunst fallen würden; dass sie aber auch principiell falsch ist, ergiebt sich daraus, dass sie den Unterschied unberücksichtigt lässt, ob das körperliche Darstellungsmaterial dazu dient, eine Realität oder bloss den ästhetischen Schein einer solchen hervorzubringen.

Hier begegnet uns nun gleich im Eingang der Untersuchung die paradoxe, aber blendende Behauptung, dass Architektur „Musik im Raum“ (576) oder „konkrete Musik“ sei (577); dieselbe soll durch die Ausführung erhärtet werden, dass sie wie diese einen rhythmischen, einen harmonischen und einen melodischen Theil habe (590). Die Raumdistancen der Säulen, Triglyphen u. s. w. sollen den rhythmischen Zeitdistancen der Töne (590), die Proportionalität der Raumverhältnisse der harmonischen Proportionalität der Schwingungsgeschwindigkeit der Töne entsprechen (594) und der melodische Theil der Architektur aus der Verbindung des Rhythmischen mit dem Harmonischen entstehen (596—597). Dagegen ist zu bemerken:

Erstens machen die Zeitdistancen der Töne noch keinen musikalischen Rhythmus aus, wenn nicht die dynamisch verschiedene Accentuation hinzukommt, für welche in der Architektur jede Analogie fehlt; zweitens ist es für die Proportionalität der Raumverhältnisse gleichgültig, ob die Distancen zwischen hervorstechenden Punkten durch leere Räume oder durch leere Flächen ausgefüllt sind, so dass auch die für den architektonischen Rhythmus angeführten Beispiele ebensogut unter die architektonische Harmonie fallen und umgekehrt; drittens ist die Bestimmung der architektonischen Melodik als Vereinigung der Rhythmik und Harmonik eine völlig unverständliche und sinnlose Bestimmung, an der nur das indirekte Eingeständniss bemerkenswerth ist, dass das Analogon der musikalischen Melodie in der Architektur gänzlich fehlt, ebenso wie das der Rhythmik. Das Bauwerk bietet nur eine simultane Mannichfaltigkeit von Verhältnissen, ist also nur mit einer einzigen unverändert forterklingenden Harmonie auf musikalischem Gebiet zu vergleichen; wie das Ohr in dieser unverändert erklingenden Harmonie die einzelnen Töne auch successiv mit der Aufmerksamkeit durchlaufen und sich ihrer relativen Abstände voneinander bewusst werden kann, ohne dass darum zu der Harmonie ein rhythmisches oder melodisches Element hinzutritt, ebenso kann diess das Auge mit den Gliedern der architektonischen Harmonie, ohne dass in dieser subjektiven Succession der Durchwanderung des Gleichzeitigen eine Analogie zu der objektiven Succession der musikalischen Melodik oder Rhythmik gefunden werden könnte, da das fehlt, was erst die Wiederkehr gleicher Verhältnisse zum Rhythmus macht: der Gegensatz von Länge und Kürze, Arsis und Thesis. Wenn ein schönes Gebäude in der That nichts anderes „als ein nicht in der Zeit, sondern in der Raumfolge aufgefasstes (simultanes) Konzert von Harmonien und harmonischen Verbindungen ist" (595), so ist es eben darum noch lange keine „mit dem Auge empfundene Musik", weil es wohl eine melodisch-rhythmische Musik ohne Harmonie, aber keine harmonische Musik ohne Melodie und Rhythmus geben kann, und weil sogar die Harmonie erst durch den in der Architektur ausgeschlossenen Wechsel von Dissonanz und Konsonanz, nicht aber als unveränderlich sich selbst gleichbleibende, zum mitwirkenden Bestandtheil der auch ohne sie bestehen könnenden melodisch-rhythmischen Musik werden kann. Ferner ist der Unterschied übersehen, dass die harmonischen Raumverhältnisse der Architektur durch das Augenmaass annähernd als solche zu konstatiren sind, die harmonischen Schwingungsverhältnisse der Töne in einer Harmonie aber auch nicht im entferntesten vom Ohr nach ihrem Zahlenwerth geschätzt werden können, sondern nur als harmonisch oder disharmonisch empfunden werden; das heisst in der Architektur werden die Verhältnisse als solche bewusst, in der Musik bleiben sie unbewusst und spiegeln sich nur in gefälligen und missfälligen Empfindungskombinationen wieder. Die ganze Aehnlichkeit zwischen Architektur und Musik schrumpft also darauf zusammen, dass nachweisbare Zahlenverhältnisse in beiden eine für die formale Schönheit maassgebende Rolle spielen, in höherem Grade, als diess in anderen Künsten der Fall ist; dieser einen Aehnlichkeit stehen aber

ganz überwiegende Verschiedenheiten gegenüber: der Mangel der Harmonienfolge, der Melodik und der Rhythmik in der Architektur und die ganz verschiedene Art und Weise, auf welche die formalen Verhältnisse in beiden Künsten zum Ausdrucksmittel eines idealen Gehalts werden.

Es schien nöthig, die geistreichelnde Analogie zwischen beiden Künsten, welche so viele gute Köpfe verwirrt und auf eine falsche Fährte bei der Gliederung der Künste gelockt hat, gleich hier bei Schelling, wo sie ihren Ursprung hat, in ihrer ganzen Werthlosigkeit blosszulegen.

„Eine Frage ... ist, inwiefern eine Kunst, die, dem Bedürfniss untergeordnet, einem Zweck ausser ihr dient, unter die schönen Künste gezählt werden könne. Schöne Kunst ist in sich absolut, also ohne äusseren Zweck, nicht Sache des Bedürfnisses. Aus diesem Grunde haben mehrere die Architektur ausgeschlossen“ (574—575). Hiermit ist das Problem aufgestellt, mit dessen Lösung Schelling sich eingehender als die meisten seiner Nachfolger beschäftigt hat. Als „Lösung des scheinbaren Widerspruchs“ giebt er zunächst drei Bemerkungen: 1) die Nützlichkeit ist bei der schönen Architektur nur Bedingung, nicht Princip (575), und schöne Kunst wird durch äussere Bedingungen und Beschränkungen nie unmöglich gemacht (576), wofern nur die Identität der Form mit dem Wesen gewahrt bleibt (575); 2) es giebt Gattungen der Architektur, wo die Nützlichkeit ganz hinwegfällt und ihre Werke selbst schon ein Ausdruck vom Bedürfniss unabhängiger absoluter Ideen, das heisst Bild des Universums und des Absoluten sind; 3) dem Bedürfniss dient eigentlich nur das Innere der Bauwerke, an welche die Forderung der Schönheit bei weitem zufälliger gemacht wird als an das Aeussere (576). Zu diesen treten dann im Laufe der Untersuchung noch weitere zwei hinzu: 4) die Architektur wird zur freien schönen Kunst (d. h. vom Bedürfniss unabhängigen Darstellung von Ideen) nur da und insofern, wo und inwofern sie von sich selbst unabhängig als (ästhetischer) Schein zur freien Nachahmung oder Parodie ihrer selbst oder zur idealen Potenz von sich selbst als realer wird (578, 579, 581); 5) die Architektur als schöne Kunst hat das Anorganische als Allegorie des Organischen darzustellen (581), und ihre Formen sind nur insoweit schön, als sie diese Bedingungen erfüllen, mögen sie nun durch Nachahmung der unfreien Bedürfnisskunst oder durch freie, über diese Nachahmung hinausgehende Produktion entstanden sein (582, 583). Die Art, wie diese fünf Punkte ineinander greifen, bleibt etwas unklar; Schelling fühlt eben bei jedem einzelnen, dass er entweder mehr behauptet, als er beweisen kann, oder aber, dass die Behauptung unzulänglich zur Lösung des Widerspruchs ist, und deshalb häuft er die Gesichtspunkte, ohne zu bemerken, wie sehr immer der eine die anderen einschränkt und deren Beweiskraft schwächt.

Die erste Behauptung beweist schon deshalb nichts, weil sie, wie Schelling selbst einräumt, zuviel beweisen würde; wenn die Festhaltung der Identität von Wesen und Form oder die Unmittelbarkeit der Veranschaulichung des Zweckbegriffs genügte, um eine schöne

Kunst zur freien zu machen, so würde alles Kunstgewerbe den gleichen Anspruch wie die Architektur darauf haben, freie schöne Kunst zu heissen (578). Man muss also unterscheiden zwischen solchen äusseren Bedingungen, welche den Selbstzweck des Kunstwerkes unberührt lassen und bloss die Art der Ausführung beschränken (z. B. die Form und Grösse der für Alfreskobilder verfügbaren Wandflächen — 576), und solchen äusseren Bedingungen, welche den Selbstzweck des Kunstwerkes aufheben, indem sie es einem fremden, ausserästhetischen Zwecke dienstbar machen. Im letzteren Falle hört die Kunst auf, freie Kunst zu sein, und wird zur dienenden unfreien Kunst, ganz gleichgültig, wie künstlerisch sie diese Aufgabe erfülle, wie anschaulich sie den ausserästhetischen Zweck versinnliche und wieviel ideale Symbolik sie in die Ornamentik hineinlege. Hiernach wäre ganz allein die zweite Behauptung im Stande, den Anspruch der Architektur auf Zugehörigkeit zur freien Kunst zu rechtfertigen, das heisst es würden nur diejenigen Gattungen der Architektur diesen Anspruch erheben können, bei denen die Nützlichkeit ganz hinwegfällt, und alle weiteren Punkte könnten nur als Erläuterungen und nähere Bestimmungen dieses einen, ganz allein maassgebenden in Betracht kommen. Leider hat Schelling auch nicht den leisesten Versuch gemacht, diese entscheidende Behauptung empirisch zu demonstriren; vermuthlich hat er den vierten und fünften Punkt als ausreichende theoretische Begründung derselben angesehen, so dass die keinem ausserästhetischen Zweck dienende Gattung der Architektur in derjenigen zu suchen wäre, welche sich als ideale Nachahmung der nützlichen Architektur oder als eine noch darüber hinausgehende freie Nachahmung organischer Formen darstellt.

Vorweg aber ist zu bemerken, dass schon der dritte Punkt als eine Einschränkung des zweiten anzusehen ist, das heisst als der Versuch, das architektonische Aeussere der mit ihrem Inneren praktischen Zwecken dienenden Gebäude für die freie Kunst zu reklamiren. Eine solche Scheidung ist aber unzulässig; ein Bauwerk ist wie jedes Kunstwerk ein untheilbares Ganzes, und das Aeussere ist unkünstlerisch, wenn es nicht in seiner ganzen Physiognomie dem Zweck des Ganzen entspricht und die Zwecke der Innenräume auch anschaulich bis ins Kleinste erkennen und errathen lässt. Ausserdem ist es unrichtig, dass der Zweck und die architektonische Schönheit auf verschiedene Seiten vertheilt sind; vielmehr ist das Gegentheil wahr, dass die architektonische Schönheit allemal auf derjenigen Seite überwiegend ist, die überwiegend dem praktischen Zweck dient (beim antiken Tempel die vom Vorhof sichtbare Aussenseite, beim gothischen Dom das Innere), und dass die dem Gebrauch entzogene Seite die unschönere ist. Schon diesses Verhältniss deutet darauf hin, dass es eine vom Bedürfnisszweck abstrahirende architektonische Schönheit gar nicht giebt und dass die der Gebrauchsseite abgekehrte architektonische Schönheit nur eine Widerspiegelung der aus dem Gebrauchszweck folgenden vermittels des architektonischen Gesetzes der Korrelation aller Glieder des Ganzen ist.

Was den vierten Punkt betrifft, so ist vollständig zuzugeben, dass eine Kunst, welche durch ideale Nachahmung bloss den ästhetischen Schein der nützlichen Bauwerke wiedergiebt, eine freie, schöne Kunst ist, und nur zu bestreiten, dass ein solches Kunstwerk noch unter den Begriff der Baukunst gehören oder als ästhetischer Schein zugleich noch eine dem praktischen Nutzen dienende Realität sein könne, wie diess Schelling behauptet (578). Ein Gebäude, das nur noch der Schein oder die ideale Parodie eines wirklichen Gebäudes ist, kann eben kein wirkliches Gebäude mehr sein und kann nicht bewohnt werden; wenn aber diess dennoch möglich wäre, so wäre es wiederum nicht mehr ästhetischer Schein oder ideales Nachbild eines Bauwerkes, sondern ein thatsächlich dem Bedürfnisszweck dienendes Bauwerk. Bei einem solchen würde also der ausserästhetische Zweck nicht hinwegfallen, es würde also nicht zu denjenigen Gattungen der Architektur gehören, bei denen (nach Punkt 2) der Nützlichkeitszweck hinwegfällt; zur Erläuterung der für die Lösung des Problems allein entscheidenden zweiten Behauptung kann somit nur eine solche ideale Nachahmung der realen Bauwerke helfen, welche schlechterdings keinem praktischen Zweck mehr dient. Nun kennen wir aber nur drei Arten der Nachahmung oder Nachbildung von Bauwerken: Modelle, Pläne und Bilder. Die beiden ersteren geben zwar einen richtigen Begriff von den architektonischen Verhältnissen, aber keinen anschaulichen Sinnenschein des Ganzen; sie dienen deshalb nicht einem ästhetischen, sondern lediglich einem technischen Zweck. Nur die Architekturmalerei giebt eine künstlerische, ideale Nachahmung von Bauwerken, und deshalb gehört nur sie zur freien schönen Kunst, aber freilich nicht zur Baukunst, sondern zur Malerei. Von diesen Nachahmungen der Architektur spricht aber Schelling gar nicht, und das, wovon er beispielsweise spricht, hat mit diesem Begriff gar nichts gemein.

Er führt nämlich an, dass der hellenische Steinbau auf einer Nachahmung der Formen eines ursprünglichen Holzbaues beruht, und verallgemeinert diess dahin, dass alle scheinbar freien Formen der Architektur, von denen niemand leugnet, dass ihnen eine Schönheit an sich zukomme, nach dieser Ansicht Nachahmungen der Formen der rohen Baukunst seien (579). Diese historische Abhängigkeit des Steinbaues vom Holzbau, des Eisenbaues von Holz- und Steinbau ist aber doch etwas wesentlich anderes als Nachahmung einer Realität im ästhetischen Schein; denn da die Baukunst bei diesem Haften an ihrem Ursprung doch nur so weit gehen darf, als sie Unangemessenheit und Stilwidrigkeit vermeidet, so müssen die Stein- oder Eisenbestandtheile ganz denselben realen Zwecken dienstbar sein, wie die entsprechenden Glieder im Holzbau es waren, oder sie sinken zu einer unwesentlichen Ornamentik herab. Auf alle Fälle dient das Eisen- oder Steinbauwerk ebenso realen Bedürfnisszwecken wie das Holzbauwerk, und der Beschauer, der nicht im entferntesten daran denkt, dass er eine Nachahmung des Holzbaues vor sich hat, beurtheilt die Schönheit ganz direkt nach der Angemessenheit der Konstruktion an die Erfüllung dieses realen, ausserästhetischen Zweckes durch das gewählte Material. Da der Beschauer sich um die historische Her-

kunft der für dieses Material zweckmässigen Formen nicht kümmert, so ist dieselbe auch ästhetisch irrelevant, und wenn die Baukunst nur auf der Grundlage dieses Raisonnements ihren Anspruch auf die Zugehörigkeit zur freien schönen Kunst soll begründen können (579), so ist dieser Anspruch ganz gewiss hinfällig.

Die Werthlosigkeit dieser ganzen Betrachtung ergiebt sich auch daraus, dass Punkt 5 einen ganz anderen Gesichtspunkt an Stelle des in Punkt 4 gewählten setzt, also diesen principiell fallen lässt und von der ganzen Nachahmungstheorie nur so viel festhält, als sich in den fünften Gesichtspunkt einfügen und auf diesen stützen lässt. Nunmehr wird nämlich „das Princip, dass die Architektur eine Parodie der mechanischen Baukunst sei, auf die Bedingung beschränkt, dass die Formen derselben durch diese Objektivirung allegorisch für das Organische werden“ (583). „Sofern aber diese Bedingung erfüllt ist, ist die Entstehung aus einer Nachahmung der mechanischen Baukunst das Gleichgültige und nur die Allegorisirung des Organischen das Wesentliche und principiell Wichtige daran, wie daraus hervorgeht, dass diese Allegorisirung auch da die Schönheit begründen soll, wo sie nicht auf Nachahmung der mechanischen Baukunst, sondern auf freier Produktion beruht“ (582). Der für Schelling charakteristische Beweis dieses fünften Punktes ist folgender: Die schöne Kunst muss objektive Identität des Subjektiven und Objektiven darstellen, die nur im Organischen zu finden ist; die Architektur als anorganische bildende Kunst hat also den Organismus als das Wesen des Anorganischen oder die organischen Formen als präformirt im Anorganischen darzustellen (580), da das Anorganische zur Vernunft nur ein mittelbares Verhältniss haben kann (581). Der Organismus κατ᾽ ἐξοχήν aber ist nur der thierische, zu welchem sich die Pflanze nur als Allegorie verhält; demnach (?) ist die Architektur vorzugsweise nach dem Vorbild des Pflanzenorganismus gebildet (583).

Wenn die Idee erst auf der Stufe des Organischen geeignet ist, Inhalt einer freien Kunst zu werden, so sollte man daraus nicht sowohl folgern, dass die Architektur das Anorganische als Allegorie des Organischen zu behandeln habe, als vielmehr, dass eine freie schöne Kunst auf anorganischer Stufe überhaupt noch nicht möglich und die Kunst auf dieser Stufe genöthigt sei, an einem ausserästhetischen Zweck den Anhalt und Stützpunkt zu suchen, den sie in sich selbst noch nicht besitzt. Dass dieser Gesichtspunkt unfähig ist, die Architektur als freie Kunst zu begründen, geht schon aus der einfachen Erwägung hervor, dass nur ein gewisser Theil der Ornamentik stilisirte organische Motive benutzt, ein anderer Theil der Ornamentik aber bei anorganischen Motiven und Mustern stehen bleibt, und dass das eigentlich Architektonische im engeren Sinne, das heisst das substantielle Knochengerüst, zu welchem alle Ornamentik sich nur als accidentieller Zierath schmückendes Beiwerk verhält, von einer Beziehung auf organische Formen ganz unberührt bleibt. Wenn die Architektur nur insoweit freie Kunst wäre, als sie organische Formen verwerthet, so wäre damit das eigentlich Architektonische an ihr doch als unfreies Schöne preisgegeben und die freie Schönheit auf plastische

Zuthaten von lediglich verzierendem Charakter beschränkt. Mit einer solchen Auffassung könnte der Architektur auf keinen Fall gedient sein, auch dann nicht, wenn eine solche Auseinanderreissung des Architektonischen und Ornamentalen zulässig wäre; thatsächlich ist dieselbe ebenso unstatthaft wie die Auseinanderreissung des Inneren und Aeusseren.

Der Widerspruch bleibt also ungelöst trotz oder vielmehr gerade wegen der vielseitigen Bemühungen Schelling's, ihn zu lösen, da er den Beweis für den einzig entscheidenden zweiten Punkt auch nicht einmal zu führen versucht hat und ohnehin die letzten drei Punkte den zweiten in einer der Aufhebung gleichkommenden Weise wieder einschränken. —

Nach Schopenhauer unterscheidet sich die Baukunst von den bildenden und übrigen Künsten dadurch, dass sie nicht ein Nachbild, sondern die Sache selbst giebt („Welt als Wille und Vorstellung" I 255 u. 256), also nicht schöner Schein, sondern schöne Realität ist. Das Verdienst des Baukünstlers besteht darin, die rein ästhetischen Zwecke trotz ihrer Unterordnung unter den fremdartigen Nützlichkeitszweck durchzusetzen, indem er sie auf mannichfaltige Weise geschickt anpasst (I 256). Soweit aber diese Dienstbarkeit für den äusseren Zweck des Menschen im Bauwerk sich ausspricht, gehört es nicht der schönen, sondern nur der nützlichen Baukunst an, und schön im künstlerischen Sinne ist nur die Sichtbarkeit der reinen ästhetischen Zweckmässigkeit der Theile und Glieder, durch welche dieselben unmittelbar zum Bestande des Ganzen beitragen (I 253) und den Kampf zwischen Schwere und Starrheit versinnlichen (I 252). Da der Antagonismus der unorganischen Grundkräfte der Natur und nicht etwa die Regelmässigkeit, Proportion und Symmetrie der geometrischen und stereometrischen Formen den eigentlichen, ästhetischen Stoff der Baukunst ausmacht (II 470 u. 471), so entspringt die Schönheit des Bauwerkes aus der unverhohlenen Darlegung der Zwecke und dem Erreichen derselben auf dem kürzesten und natürlichsten Wege (II 473, 470), wobei aber niemals an den ausserästhetischen Zweck des Gebäudes, sondern nur an den Zweck der Behauptung der Massen gegen die Wirkung der Schwerkraft zu denken ist. Nun räumt Schopenhauer zwar ein, dass die Werke der Baukunst sehr selten zu rein ästhetischen Zwecken aufgeführt werden (I 256), aber er vergisst, dass selbst die so seltenen Ausnahmen, das heisst die aus rein ästhetischen Motiven aufgeführten Bauwerke, doch immer erst dadurch möglich werden, dass sie einen ausserästhetischen Zweck wenigstens fingiren (z. B. Freundschaftstempelchen auf Aussichtspunkten u. s. w.). In Wahrheit steht die Idee eines Tempels, Domes u. s. w. unendlich viel höher als die Idee der Schwerkraft und des Antagonismus von Stütze und Last; zwei Ständer mit einem Holm versinnlichen die letztere ebenso vollkommen wie eine ganze Säulenreihe, und es ist nicht abzusehen, was der ästhetische Eindruck, wenn er nur darauf ruhte, durch Multiplikation gewinnen sollte. Die wahre architektonische Schönheit besteht eben in der sichtbaren Zweckdienlichkeit des Ganzen und jedes einzelnen Gliedes für die Realisirung der ausserästhetischen

Idee, und diese Schönheit ist nicht, wie Schopenhauer glaubt, eine ausserästhetische, sondern ebenso wie bei schönen Geräthen eine wahrhaft ästhetische, die freilich nur dem Gebiet der unfreien, nicht der freien Kunst angehört. Die Versinnlichung des Gegenspiels von tragenden und lastenden Gliedern trägt allerdings zur Schönheit des Gesammteindrucks mit bei und ist für denselben unentbehrlich, aber sie ist es in nicht höherem Grade als die Regelmässigkeit, Proportion und Symmetrie der Formen und Verhältnisse und bildet gleich dieser und mit ihr zusammen nur die Basis der formalen Schönheit, auf welcher sich erst die inhaltliche Schönheit des Tempels, Domes u. s. w. erhebt und welche für sich allein niemals ausreichen könnte, um ein Kunstwerk zu konstituiren. Deshalb ist auch die „schöne Wasserleitungskunst" Schopenhauer's eine Chimäre, weil bei ihr dieser Zweck fehlt, welcher bei der Baukunst als der alles durchdringende und aus sich bestimmende und ausgestaltende ideale Gehalt hinzukommt.

Uebrigens irrt sich Schopenhauer, wenn er seine Abneigung gegen die gothische Architektur damit zu motiviren sucht, dass seine Lehren über den ästhetischen Zweck der Baukunst bei ihr alle Gültigkeit verlieren (II 474); denn der Antagonismus der Kräfte tritt im Gewölbe und namentlich im Spitzgewölbe eher mit grösserer als mit geringerer Anschaulichkeit vor die Augen als bei Säulen, die einen Querbalken tragen, bleibt aber auch hier nur formale Grundlage der architektonischen Schönheit, wenngleich das scheinbare Uebergewicht der von unten nach oben drängenden Strebekraft zugleich eine symbolische Bedeutung gewinnt. —

Nach Solger ist die Baukunst nur insoweit Kunst, als sie der Gottheit Häuser baut, die wie Kirchen- und Staatsgebäude kaum einem menschlichen Aufenthalt gleichen, als mithin das Bedürfniss nicht bestimmend ist; gänzlich entwürdigt ist sie, wo sie zur blossen Verzierung der Wohnhäuser gebraucht wird („Erwin", 115 u. 116). —

Krause führt unter den nützlichen, einem äusseren Zweck dienstbaren Künsten folgende auf: die Kosmetik, Rhetorik, Stilistik, die philosophische Kunst (des rein wissenschaftlichen Lehrvortrages), die Deklamation, Aktion (das heisst Gestikulation des Redners), Erbauung (?), Turnkunst, Reitkunst, Fechtkunst, Baukunst, Gartenkunst, Kalligraphie, Münzkunst, Kunst der schönen Kleinode, geschnittenen und geschliffenen Steine, Ringe, Armbänder u. s. w. (Aesthetik § 66). Die schöne Gartenkunst ist nicht auf Erzeugung nützlicher Früchte, sondern „auf höhere Vernunftzwecke", die Baukunst wesentlich in baukunstlichen Denkmalen (Denksäulen, Denksteinen, Denkgebäuden) auf hohe, rein menschliche Zwecke gerichtet; gleichwohl sind beide Künste von Krause in der allgemeinen Eintheilung nicht den freien, sondern den unfreien, nützlichen Künsten zugeordnet. Nicht als bloss nützliche, sondern nur als nützlich-schöne Kunst ist die nützliche Kunst Gegenstand der Aesthetik; darin hat also die Baukunst vor den anderen nützlichen Künsten, z. B. der Kunstindustrie, nichts voraus, wie Krause zu glauben scheint (§ 126). Sofern die Baukunst Kunst der Baudenkmäler ist, definirt Krause dieselbe als „idealisch schöne Gestaltung des Unorganischen, zuerst um ihrer selbst willen, dann

aber auch für selbstwürdige Zwecke", z. B. Erbauung, patriotische Erhebung u. s. w., und ordnet sie nachträglich in dieser Hinsicht der Plastik als untergeordneten Theil derselben ein (§ 121). Entweder ist nun die Baukunst ein Theil der Plastik, dann musste sie gleich mit dieser zusammen erörtert werden, und ihre nützliche Verwerthung betrifft nicht ihr Wesen als Kunst; oder aber die Baukunst ist ihrem Begriff nach nützlich-schöne Kunst, dann kann sie nicht Theil einer Kunst sein, welche den Nutzen ausschliesst. Da Krause selbst vom Dichter die Vereinigung des inneren Selbstzweckes der Kunst mit äusseren humanitären Zwecken fordert (§ 99), so kann man sich nicht wundern, dass er an der gleichen Verbindung bei der Baukunst keinen Anstoss nimmt; es bleibt dann nur unverständlich, warum er sie bei der allgemeinen Eintheilung unter die nützlichen und nicht unter die schönen Künste stellte. Krause's begriffliche Unklarheit bei scheinbarer Klarheit des Ausdrucks zeigt sich auch hier in dieser Frage. —

Hegel definirt die Architektur als „die Kunst am Aeusserlichen, so dass hier die wesentlichen Unterschiede darin bestehen, ob diess Aeusserliche an sich selbst seine Bedeutung erhält oder als Mittel behandelt wird für einen ihm anderen Zweck, der sich in dieser Dienstbarkeit zugleich als selbstständig zeigt" (Aesthetik II, 271). Die erste ist die symbolische, die zweite die klassische, die dritte die romantische Architektur.

Die symbolische Architektur dient noch keinem andern Zweck als demjenigen, Symbol einer eigenthümlichen Bedeutung zu sein. Dabei ist das blosse Zeichen, Merkzeichen oder Denkmal, sofern es nur die Erinnerung an bestimmte Ereignisse (Schlachten, Siege, Unglücksfälle) oder Thatsachen (Flurgrenzen) wecken soll, aber noch nicht durch seine Beschaffenheit selbst diese Vorstellungen hervorruft, auch noch nicht symbolisch zu nennen (II 273—274). Derart sind Marksteine, Denksteine, Steinhaufen zur Erinnerung an Schlachten, oder Steine, welche nur den Zweck haben, Inschriften zu tragen. Symbolisch im eigentlichen Sinne hingegen sind Phallussäulen, Obelisken (als Darstellungen des Lichtstrahles), massive Stockwerkthürme (wie der zu Babel), welche durch ihre Zahlensymbolik das Universum mit seinen Sphären symbolisiren, u. s. w. (280, 281, 278). Ob Triumphsäulen nicht eher zu den blossen Denksteinen, christliche Grabkreuze aber zu den symbolischen Darstellungen zu rechnen seien, darüber liesse sich mit Hegel rechten (299, 273—274). Sobald der Steinhaufen nicht mehr bloss Denkmal des Toten, sondern Schutz der Grabkammer ist, oder diese gar in sich aufnimmt, sobald der Stockwerkthurm die Cella des Gottes trägt, sind sie nicht mehr rein symbolische und selbstständige Werke, sondern dienen einem praktischen Zweck, bilden also schon einen Uebergang von der symbolischen selbstständigen zur klassischen dienenden Architektur. Dieser Uebergangsstufe gehören in noch höherem Grade die Labyrinthe, Grottentempel, Totenstädte u. s. w. an, welche kosmische Symbolik mit praktischen Zwecken verbinden.

Die specielle praktische Bestimmung der Architektur ist, blosse Umschliessung zu sein (295); diese ist bei der symbolischen Architektur

theils noch gar nicht vorhanden, theils Nebensache, tritt nun aber in der klassischen Architektur in ihr bestimmendes Recht als Hauptsache, während das Symbolische nun zur äusserlichen Zuthat oder Umgebung des architektonischen Kernes herabgesetzt wird (270—271). Erst wenn die Baukunst unselbstständig wird, das heisst einem Zweck und einer Bedeutung dient, die sie nicht in sich selbst hat, erst dann erhält sie ihre eigenthümliche begriffsgemässe Stellung (303); die symbolische Architektur, sofern sie nicht schon Uebergangsstufe zur klassischen, sondern rein symbolisch und praktisch zwecklos ist, fällt deshalb noch vor und jenseits des begriffsgemässen Gebietes der Architektur. „Ihre Schönheit besteht in dieser Zweckmässigkeit selber, welche ... obschon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle Formen hindurchscheinen lässt und in der Musik“ (soll heissen Harmonie) „ihrer Verhältnisse das bloss Zweckmässige zur Schönheit heraufgestaltet“ (303). Der Zweck ist „das Regierende, das die Gesammtheit des Werkes beherrscht, die Grundgestalt desselben, das Knochengerüst gleichsam, bestimmt“ (305). Nicht dieses Knochengerüst, nur die Endstücke der einzelnen Glieder sind es, in denen die zunächst bloss zweckdienlichen Formen ausser ihrer Symmetrie und Eurhythmie noch dem konkreten Organischen zustreben, aber doch nur so, dass die Formen des Organischen entgegenkommend durch architektonische Stilisirung zugleich sich zur Strenge und Regelmässigkeit modifiziren (297, 298, 300—312).

Die romantische Architektur ist ihrem Begriff nach die Vereinigung der selbstständigen und dienenden Baukunst; sie erfüllt vollkommen den praktischen Zweck, erhebt aber ausserdem sich frei und selbstständig über diesen wie über jeden bestimmten Zweck, um für sich selber da zu sein (332—333). So umschliesst der gothische Dom hier eine Predigt, dort die Einsegnung eines Kranken, da eine Trauung, wieder an einer andern Stelle eine Taufe oder ein Messamt, und durch alles hindurch zieht eine Prozession, und überall liegt das Volk nomadenartig auf den Knien vor Altären und Heiligenbildern; aber über all diesem individuellen Treiben erheben sich die grandiosen Wölbungen in ihrer immer gleichen Grösse und Festigkeit (343), und am selbstständigsten streben die Thürme gen Himmel (345). Dabei ist zu beachten, dass der praktische Zweck der Umschliessung sich auf die absolute Idee, auf das Göttliche richtet, insofern der antike Tempel den Gott in seinem Bilde, der christliche Dom den Gott im Geist und in der Wahrheit, d. h. im Geiste seiner andächtig versammelten Gemeinde, umschliesst; dieser Umstand, dass der äussere Zweck des Architekturwerkes dem Höchsten, Göttlichen dient, heiligt es nicht nur, sondern adelt es auch in ästhetischer Hinsicht. „Solche Bauten, bei denen die Nützlichkeit das durchaus Vorwaltende und Herrschende bleibt, können der Schönheit mehr oder weniger nur als Schmuck Raum geben; der freieste Zweck ist deshalb in dieser Sphäre der Zweck der Religion“ (305). Nur die heilige Architektur ist im Stande, die Dienstbarkeit vergessen zu machen, weil sie Dienstbarkeit des Göttlichen ist; dieser schon von Solger ausgesprochene Gedanke zieht

sich als Grundgedanke durch Hegel's Behandlung der Architektur hindurch, wenn er ihn auch nirgends präcis formulirt.

Es ist nun klar, dass wie die ganze symbolische Kunst Hegel's, so auch die symbolische Architektur noch in keinem Sinne zur Sphäre der Kunst, weder der freien noch der unfreien, gehört, sondern eine Vorstufe der Kunst bildet, in welcher der Mensch zunächst sich auf die Kunst und ihre Aufgaben besinnt. Die unfreie Kunst oder Kunstindustrie beginnt erst da, wo der praktische Zweck einsetzt, wo also das Aufschichten der Steine oder Aushauen der Felsen dem Ziele zustrebt, einen umschlossenen, praktisch verwendbaren Raum herzustellen. In demselben Augenblick beginnt auch das architektonische Stilgesetz, dass jedes Bauwerk schön ist nur nach Maassgabe, als es den Zweck, dem es dient, in seiner ganzen Gliederung und in allen Einzelheiten klar durchscheinen lässt. Alle sonst hinzugethane Schönheit, sei sie rein formaler architektonischer Art oder aus anderen Künsten entlehnt, ist schlechterdings nur als ornamentale Zuthat anzusehen und hat nur so weit Berechtigung, als sie sich dem fundamentalen Stilgesetz ein- und unterordnet. So wenig ein Werk der Kunstindustrie darum zum freien Kunstwerk wird, wenn es sich frei spielend durch ornamentalen Schmuck über den Zweck, dem es dient, erhebt, ebensowenig wird es das romantische Bauwerk; die Höhe des gothischen Domes ist eben nur eine Folge der Mannichfaltigkeit kirchlicher Handlungen, die er umschliesst, insofern aus der Grösse des Grundrisses auch eine bestimmte Höhe die rein konstruktive Konsequenz ist. Der Zweck mag noch so edel, würdig, heilig, erhaben sein, und er mag noch so sehr den ästhetischen Eindruck des Bauwerks adeln, heiligen und erhaben machen, so bleibt er doch als religiöser Zweck immerhin ein ausserästhetischer, ein dem Kunstwerk als solchen fremder und äusserlicher, der es zum unfreien Kunstwerk herabsetzt und aus dem Gebiet der freien Künste ausschliesst. Auch die Thürme haben einen ganz bestimmten praktischen Zweck, nämlich die möglichst hohe Aufhängung der Glocken, die möglichst weithin hörbar sein sollen; also sind auch diese Theile kein völlig selbstständiger Theil des Werkes. Gäbe es einen solchen, der nicht bloss Ornament wäre, sondern in das Knochengerüst der Architektur eingriffe, so wäre damit das fundamentale Stilgesetz, die durchgängige Abhängigkeit vom regierenden Zweck verletzt, also die Schönheit des Gesammtwerkes umgestossen. Alle Symbolik der architektonischen Glieder kann und darf nur eine accidentielle, neben der Bedingtheit durch den Zweck einherlaufende sein, sonst wird sie unästhetisch; eine Verknüpfung der zweckbeherrschten Architektur mit Bestandtheilen eines zwecklos symbolischen Bautriebes, wie Hegel sie verlangt, wäre die Verknüpfung einer ästhetischen und einer noch vorästhetischen Thätigkeit und könnte nur ästhetische Monstra zu Tage fördern. —

Bei Trahndorff charakterisirt sich die Stellung der Baukunst im System der Künste zur Genüge dadurch, dass er sie mit der Schöngärtnerei zusammenfasst, wie die Skulptur und Malerei in der bildenden Kunst zusammengefasst ist, und dass er ihr zur bildenden Kunst dieselbe Stellung anweist wie der Beredsamkeit zur Poesie (Aesthetik

I 193, II 251). Zwar scheint es an einer Stelle, als wollte er wie Solger der Baukunst die Würde einer Kunst zuschreiben, welche in ihren höchsten Werken (den hellenischen Tempeln) eine freie selbstständige „Form des Universums", das heisst „eine Idee für eine Idee" darstellt (I 197); aber diese Uebertreibung wird weiterhin ausführlich berichtigt. Wie die Schöngärtnerei dem Nahrungsbedürfniss (?), so soll die Baukunst dem Schutzbedürfniss des Menschen, seinem Verlangen nach Abschliessung gegen die Angriffe der Welt dienen, deshalb muss sie eine stereometrische Raumabschliessung nach allen drei Dimensionen und zwar durch ein bleibendes, bewegungslos raumausfüllendes Material zu Stande bringen (II 253—254, 258). Sie hält nicht wie die bildende Kunst einen Moment aus einer zeitlichen Bewegung fest, sondern stellt etwas an und für sich Unzeitliches hin (II 254—255); sie stellt nicht wie jene das Räumliche selbst als ein Lebendes dar, sondern nur in seiner untergeordneten Beziehung zu einem Lebenden, dem es dient (II 251—252).

„Alle Versuche, die Baukunst von diesem Zusammenhang mit dem Dasein, von der Abhängigkeit von dem Bedürfniss ganz frei zu machen, werden vergeblich sein, weil man sonst das Wesen der Baukunst, die Beziehung auf ein Leben, aufheben müsste" (II 252). Das erste ist das Bedürfniss, der praktische Zweck, der die Erscheinungsform bedingt, und nur, wenn das Bedürfniss gewechselt, der praktische Zweck, der die Erscheinungsform bedingt, und nur, wenn das Bedürfniss gewechselt, der praktische Zweck eines Bauwerks aufgehört hat und bloss die reine Form desselben als Ruine einer entschwundenen Zeit und eines untergegangenen Lebens stehen geblieben ist, erst dann lebt die Form des Gebäudes ein ästhetisches Leben rein für sich, das aber doch auch erst wieder ästhetisch verständlich wird durch die historische Erinnerung an die untergegangenen Beziehungen zu früheren Lebensbedürfnissen (II 252—253). Das Bedürfniss, dem die Baukunst dient, kann dreifacher Art sein: das des einzelnen (oder der Familie) im Kampf ums Dasein, dasjenige des gesellschaftlichen Lebens und endlich dasjenige des höchsten Lebens und der Idee; aber diese drei Stufen des sich steigernden Bedürfnisses sind doch immer noch Bedürfniss (II 262), und selbst die höchste Art der Beziehung des abgeschlossenen Raumes auf ein Leben, nämlich die Beziehung auf das Leben des Gottes im Tempel oder auf die Andacht der sich versammelnden Gemeinde in der Kirche, bleibt doch Sache eines praktischen, das heisst an und für sich nicht ästhetischen oder künstlerischen Bedürfnisses (II 252, 264). Vor allem muss die Baukunst ehrlich und wahr sein; das ist sie zum Beispiel, wenn sie darauf verzichtet, schöne Kunst zu sein, und sich, wie die holländische Bauart, dabei bescheidet, bloss nützliche Kunst (das heist Technik) zu sein (II 262); sie ist es aber nicht, wenn sie Formen, die in ihrer Beziehung auf ein untergegangenes Leben berechtigt und schön waren, wegen ihrer formalen Schönheit auf Lebenszwecke überträgt, zu denen ihnen jede Beziehung fehlt oder denen dieselben gar widersprechen (II 253, 369). Hätte Trahndorff die klar und scharf formulirte Einsicht von der Nichtzugehörigkeit der Baukunst und Gartenkunst zu

den freien Künsten konsequent festgehalten, so würde seine Aesthetik auch in diesem Punkte wie in so manchen anderen eine ganz einzigartige und hochbedeutende Stellung einnehmen; leider hat er nur die in seiner ersten Gliederung der Künste vorgenommene Ausscheidung (I 221) in einer zweiten Tabelle (II 11) wieder rückgängig gemacht, ohne jeden Versuch, seine früher entwickelten Gründe für die Ausschliessung zu entkräften oder einzuschränken. Wie Trahndorff überhaupt auf die weitere Geschichte der Aesthetik ganz ohne Einfluss geblieben ist, so sind auch seine Gedanken über die Stellung der Baukunst von keinem seiner Nachfolger beachtet worden. —

Nach Weisse soll die Baukunst eine echte Kunst sein; deshalb erklärt er die Zweckmässigkeit derselben nicht sowohl für ein Grundgesetz der Kunst als vielmehr für ein aus dem Begriff derselben sich ergebendes Accidens (Aesth. II 123); sie bleibt Schönheit im vollen Sinne dieses Wortes, ungetrübt durch Beziehung auf endliche Zwecke, vielmehr diese endliche Zweckmässigkeit als ihr eigenes geistig bekräftigtes Moment, als ein zum Schönen Erhobenes in sich scheinen lassend (II 134). Wie diese Forderung erfüllbar sei, bleibt gänzlich unaufgeklärt. Die Verwandtschaft der schönen Architektur mit der bloss verzierenden Schönheit an Gebäuden, Schiffen, Geräthen u. s. w. wird anerkannt und als Abglanz oder Widerschein der ersteren in den letzteren erklärt; von der ästhetischen Bedeutung der Kunstindustrie und der unfreien Schönheit überhaupt besitzt Weisse keine Ahnung; er ist so sehr in Verlegenheit, dieselbe in seinem System unterzubringen, dass er sie nirgends anders hin zu verweisen weiss als unter die Schönheit der Sitte (II 135). Dass die Schönheit der Architektur nicht in der blossen Harmonie räumlicher Verhältnisse, sondern auch (wie es von Schopenhauer betont wird) in dem Kampf der Schwere mit den sie überwindenden geistig geleiteten Kräften zu suchen sei, wird nur gelegentlich angedeutet (II 152); dagegen wird für das Wesen der Architektur die Erklärung vorangestellt, dass der Begriff der Kunst in den dem gleichgültigen Stoff eingedrückten räumlichen Maassverhältnissen nicht wirkliche Naturgestalten, sondern das Bild und den Ausdruck seines eigenen schöpferischen Selbst gebe (II 109—110). Was letzterer Satz bedeute, bleibt ebenso unfasslich wie seine Vereinbarkeit mit dem vorher Angeführten. —

Nach Schleiermacher stellt die Architektur Gestalten dar im Typus der anorganischen, wie die Skulptur im Typus der organischen Gestaltung (Aesth. S. 433—434); ein Gebäude ist wie eine Krystallisation zu betrachten, insofern die prädeterminirte Form bei ersterem durch Vermittelung des menschlichen Geistes als freie Produktion, bei letzterer durch Vermittelung der Naturkraft als nothwendiges Naturprodukt hervortritt (431). Immerhin ist die Architektur mit einer gewissen Zweideutigkeit behaftet und ein Grenzglied im System der Künste (434), ähnlich wie auf der anderen Seite die Poesie (94—95). Die Architektur gehört mit der schönen Gartenkunst zusammen (129, 431) und verhält sich zu ihr wie die Plastik zur Malerei (174). Indess ist die Gartenkunst doch immer noch weit mehr freie Kunstproduktivität als z. B. die Architektur des in dem

Park zu erbauenden Landhauses (184); denn die bürgerliche Baukunst, welche individuellen Zwecken dient, gehört ganz unter den Begriff der gebundenen Kunst und demnach nicht in die Aesthetik, und nur die monumentale Architektur bildet das Grenzglied, wo die Frage, ob freie oder gebundene Thätigkeit, zweifelhaft erscheinen kann (129—130). Unter monumentaler Architektur versteht Schleiermacher eine solche, die Beziehungen auf das gemeinsame öffentliche Leben hat, also nicht einem privaten, sondern einem politischen, religiösen, ästhetischen oder socialen Zwecke dient (438—442, 164). Es kann also kein Architekturwerk geben, bei welchem die Beziehung auf einen Zweck schlechthin Null wäre, weil es sonst keine Beziehung auf das Gesammtleben haben könnte (441); erst die Darstellung der einzelnen wiederkehrenden Momente des ethischen Gesammtlebens stellt die Architektur als Kunst sicher, denn erst durch die Beziehung auf dieses ethische Moment wird sie zur freien, selbstständigen Kunst (164). Es erscheint unverständlich, wie die nähere Bestimmung des realen Zweckes der monumentalen Baukunst als eines socialen oder ethischen den Satz umstossen kann, dass jede Gebundenheit durch reale Zwecke den Charakter freier Kunst aufhebt und bloss gebundene Kunst übrig lässt. Schleiermacher lässt übrigens die relative Berechtigung sowohl der antiken wie der gothischen Architektur gelten, ohne der Berechtigung künftiger Baustile vorzugreifen (476).

In den Produkten der Gartenkunst soll die menschliche Thätigkeit als die den Naturtypus befreiende und dessen Hindernisse wegräumende angeschaut werden, aber nicht etwa die Täuschung erweckt werden, als ob es sich um reine Naturproduktion handele (479), und noch weniger eine widernatürliche Gewalt des Menschen über die Natur (durch Einzwängung in unangemessene Formen etc.) dargestellt werden (480). Aehnlich wie die Architektur bringt die Gartenkunst nicht das Bild hervor, sondern den Gegenstand selbst (129, 431). Hätte Schleiermacher den Begriff des ästhetischen Scheines besessen, so hätte er an diesem Gegensatz schon ein Symptom für die Nichtzugehörigkeit beider zu den freien Künsten erkennen müssen. Dass der Park mit der gebundenen Thätigkeit gar nichts zu schaffen habe (184), ist ganz irrthümlich; er ist nicht bloss dazu bestimmt, bei der Durchwanderung einen Wechsel von Stimmungen zu erzielen (486), sondern auch den Bedingungen von Klima und Bodenbeschaffenheit, den Bedürfnissen der Besitzenden nach Erholung und Zerstreuung und dem Stil der architektonischen Anlehnung zu entsprechen. Deshalb fällt auch die Gartenkunst ihrem realen Zwecke nach unter die gebundenen Künste. —

Deutinger hat der Architektur ein besonders fleissiges Studium und eine besondere Neigung entgegengebracht; er ist unter allen Aesthetikern derjenige, welcher ihr die ausführlichste Erörterung gewidmet hat, wobei ihm allerdings die eingehende Untersuchung Hegel's als wesentliche Stütze gedient hat. Wie Schopenhauer geht er davon aus, dass im Reich der Künste wie in der Natur in erster Gestaltungsfähigkeit das Gesetz der Schwere wahrnehmbar und dass die Architektur diejenige Kunst ist, in welcher das Gesetz der Schwere durch

geistige Verwerthung der Kohärenz und Ausdehnung des Stoffes wenn auch nicht aufgehoben, so doch relativ überwunden und zur Dienstbarkeit herabgesetzt wird (Kunstlehre I 170). Bei diesem elementaren Gegensatz von Last und Stütze bleibt aber Deutinger nicht stehen (wie Schopenhauer), sondern geht mit Recht weiter zur Untersuchung, welchen geistigen Zwecken die Ueberwindung der Schwere und die Erhebung des Stoffes über die Fläche des Bodens dienstbar gemacht werde, und erkennt (mit Trahndorff) den Zweck alles Bauens in dem Schutz des Menschen gegen feindliche Mächte (228). In der Wohnung besitzt der Mensch den Mittelpunkt seines sich ausbreitenden Lebenskreises, die Centralsonne seiner Bestrebungen, Pläne und Aussichten, den einheitlichen Anknüpfungspunkt für das Familien-, Gesellschafts- und Staatsleben (229). Hierdurch aber tritt das Bauen ausser den Kreis der Kunst und in Gegensatz mit der Idee; denn die Idee fordert grade das Aufgeben jedes besonderen Zweckes, das Bauen aber das Festhalten an einem solchen (228). Wo andererseits das Bauen auf den Zweck einer Wohnung verzichtet und sich als monumentale Architektur mit bloss symbolischer Bedeutung begnügt, verfehlt es einerseits diesen Zweck, indem es mit seinen Ausdrucksmitteln weit unterhalb der zu bezeichnenden Unendlichkeit der Idee bleibt, und verharrt andererseits als rein symbolische Thätigkeit noch unterhalb der Grenze der Kunst, welche Durchdringung von Idee und Stoff verlangt (235).

„Damit das Bauen zur wirklichen Kunst werde, muss es den Charakter der blossen Wohnung und des blossen Monumentes verlassen und beide in höherer Einheit in sich beschliessen“ (235). Die Wohnung selbst muss also monumentale Bedeutung oder symbolischen Charakter gewinnen, das heisst Wohnung des Ewigen auf der Erde werden, wenn sie ins Gebiet der Kunst gehören soll (236). Hiermit bekundet sich die stoffliche Bildung als bedingt durch eine im unsichtbaren und unendlichen Reiche des Geistes belegene Idee; aber der Stoff ist hier noch nicht Diener des aus dem Geist entspringenden Lebens oder Ausdruck der von innen heraus bildenden geistigen Lebenskraft, sondern er weckt nur negativ durch seine Abwesenheit im Innenraum die Ahnung vom Reiche des Geistes, ist also bloss symbolisch (237). Der Tempel oder die Kirche ist wie der Krystall aus dem Process des bildenden Lebens herausgetreten, um in ihren regelmässigen Formen ein Bild von dem bereits abgeschlossenen Leben des Geistes im Leibe, aber nicht ein Bild des thätigen Lebens selbst nach aussen hin darzustellen, ähnlich wie die Dogmatik einer Religion (326).

Es ist bei Deutinger ebensowenig wie bei Hegel ersichtlich, inwiefern eine negative symbolische Hindeutung auf das Unendliche Ewige dazu beitragen kann, das Gebäude über die Dienstbarkeit eines ausserästhetischen Zweckes zu erheben. Entweder ist es der sinnlich gedachte Gott selbst, der in der Tempelzelle wohnt und dem im Tempelhofe geopfert wird, oder es ist die Gemeinde, welche zu ihrer Andacht ein Versammlungshaus braucht (265); in beiden Fällen ist es ein ausserästhetischer Zweck, dem das Bauwerk als Realität dient, und

alle hinzutretende Symbolik kann doch nur diese Dienstbarkeit deutlicher machen.

Wenn in dem bisher Angeführten die Deutinger'sche Darstellung sich der Hegel'schen in der Hauptsache anschliesst, so weicht seine Darstellung der geschichtlichen Entwickelung der Architektur in wesentlichen Punkten von dem Hegel'schen Vorbild ab. In der indisch-ägyptisch-griechischen Baukunst sieht er nämlich die Entfaltung des Gegensatzes von oben und unten, von Last und Stütze, in der semitischen Baukunst die Entfaltung des Gegensatzes von innen und aussen; die erstere bildet die Aussenseite der Architektur und mit dieser ihre monumentale Bedeutung, die letztere die Innenseite und mit ihr die Zweckbeziehung des Innenraumes und deren Ausschmückung durch (238). Die erstere Richtung knüpft an den natürlichen Höhlenbau an (239) und zwar so, dass die indische Architektur das Uebergewicht der Last, die ägyptische das Uebergewicht der tragenden Kräfte, die griechische das Gleichgewicht beider versinnlicht (239—248); die mongolisch-semitische Architektur hingegen knüpft an das Nomadenzelt an, das theils zur chinesischen Pagode auf vieleckigem Grundriss, theils zur arabisch-maurischen Kuppel auf kreisförmigem Grundriss entwickelt wird (265—275). Die christliche Baukunst endlich fasst diese beiden Entwickelungsreihen zur Einheit zusammen (275—276) und erhebt sich dadurch über beide. „Die griechische Baukunst, die von der übermächtigen Subjektivität (?) ausging, endete im Aufgeben der Subjektivität; die arabisch-maurische Kunst, die von dem unzugänglichen Monotheismus ausging und die subjektive Freiheit in ihm negirte, endete in voller Uebermacht der subjektiven Phantasie und Willkür" (293). Die Anwendung des hellenischen Stiles in der Gegenwart will Deutinger auf Theater beschränkt wissen (wobei die Anführung der Museen wohl nur vergessen ist), diejenige des Rundbogenstils auf Burgen und Hallen der Wissenschaft, diejenige des maurischen Stiles auf Königsschlösser (320—323), während er in der Gothik die angemessene Form des Kirchenbaues findet. Daneben phantasirt er allerdings von der im Titurel beschriebenen Kirche des heiligen Graal als von der nur in der Poesie ausgesprochenen höchsten Idee des deutschen Stiles (324). Einen Versuch, die arische und semitische Architektur im Schelling'schen Sinne als blosse ideale Nachbildung der Höhle und des Zeltes zu behandeln und durch solche Entrückung aus der Sphäre der Wirklichkeit für das Gebiet der freien Kunst zu retten, würde Deutinger ohne Zweifel als verfehlt betrachtet haben, da thatsächlich die Erinnerung an diese zufälligen primitiven Ausgangspunkte der Baukunst in demselben Maasse verschwunden ist, in welchem die Gebäude einen ästhetischen Werth gewonnen haben. —

Vischer sucht die Architektur von der Plastik zu unterscheiden, die beide dreidimensionale Künste sind. In dem Unterschied der Formen (eckigen oder runden) kann die Differenz nicht liegen, da auch die Architektur die runden Formen benutzt (Bogen und Kuppel, kreisförmigen und elliptischen Grundriss). Die Differenz muss also in dem Zweck liegen, welcher die Wahl der Formen bedingt, und be-

steht darin, dass die Plastik ihn in sich, die Architektur ihn ausser sich hat (Aesth. § 555), in demjenigen, dem sie dient. Aber Vischer weiss es ganz genau, dass die freie Kunst „keinen Zweck ausserhalb ihrer selbst“ hat (§ 545), und dass da, wo sie sich zum Dienst fremder Zwecke hergiebt, die anhängenden (das heisst unfreien) Künste entstehen (§ 545—546). Vischer sagt ähnlich wie Solger und Hegel: „Nur im Tempel erhebt sich das Bauen zur reinen Kunst“ (§ 574), und zwar soll die heilige Baukunst deshalb Kunst sein, weil ihr obzwar von aussen gegebener Zweck ein idealer Selbstzweck sei (§ 556). Er erkennt an, dass durch Subsumtion der heiligen und weltlichen Baukunst unter den Begriff der Architektur „Aesthetisches und nicht rein Aesthetisches koordinirt“ und dadurch ein „logischer Missstand“ hervorgerufen werde (§ 574), hat aber nicht den Muth zu der logischen Konsequenz, dass auch der denkbar idealste Zweck, sofern er von aussen gegeben wird, die Kunst aus der Sphäre der freien in die der „anhängenden“ oder vielmehr „unfreien“ Künste hinüberweist. Diese Konsequenz wird schon dadurch nahegelegt, dass die Würde der öffentlichen, geschichtlichen Gebäude mit ihrem ebenfalls idealen Gehalt die Kluft zwischen heiliger und profaner Baukunst überbrückt, also zeigt, dass beide zu demselben Gebiet gehören und nur graduell verschieden sind. Da in allen der Zweck kein innerer, immanenter, rein ästhetischer, sondern einem fremden Gebiet angehöriger ist, so muss auch die ganze Architektur in das Gebiet der anhängenden oder „unfreien“ Künste verwiesen werden. Erst wenn diess geschieht, hat der Unterschied des Zweckes seine Aufgabe erfüllt, die dreidimensionale Architektur von der ebenfalls dreidimensionalen Plastik begrifflich streng zu unterscheiden; solange dagegen die äusserliche Gegebenheit des Zweckes zwar anerkannt, aber durch Belassung der Architektur im System der freien Künste thatsächlich wieder zurückgenommen wird, kann sie auch nicht als Unterscheidungsmerkmal festgehalten werden, und man sieht sich dann doch immer darauf hingewiesen, anstatt dieses wieder entschlüpften wesentlichen, primären und inneren Unterschiedes sich mit nebensächlichen, sekundären und äusserlichen Merkmalen herumzuschlagen, welche alle vor der ästhetischen Kritik unzulänglich sind. —

Kirchmann hält sich fern von dem Irrthum Kant's, Zimmermann's und Köstlin's, die freien und die unfreien Künste gar nicht zu unterscheiden, oder doch im System der Künste nicht in zwei scharf getrennte Gruppen zu sondern und zu scheiden; er hält sich aber auch ebenso fern von dem entgegengesetzten Irrthum Schelling's und Schleiermacher's, nach welchem alles unfreie, dienende, gebundene Schöne, sobald es als solches anerkannt ist, auch *eo ipso* aus dem System der Künste und aus dem Gebiet der Aesthetik hinausgeworfen werden soll. Kirchmann weiss, dass alles Schöne nur als ästhetischer Schein (oder, wie er sagt, als Bild) schön sein kann und dass man das Reale der Natur oder der menschlichen Produktion erst als ästhetischen Schein auffassen muss, ehe man seine Schönheit erfassen kann; dasselbe gilt für diejenigen realen Produkte menschlicher Thätigkeit, welche nicht ganz ohne Rücksicht auf Schönheit hervorgebracht sind,

bei denen aber doch der reale Zweck das Bestimmende bleibt, welchem sich die angehängte Schönheit nur anschmiegt (Aesthetik I 44; II 79, 338 fg.).

Diess nennt Kirchmann das verzierende Schöne, weil es das reale Gebrauchsobjekt nur mit Schönheit verziert, ohne es ganz zu einem idealen Bilde oder ästhetischen Schein aufzuheben; diese Bezeichnung drückt zwar den geschichtlichen Entwickelungsgang, durch den die Menschheit zur Gestaltung anhängender Schönheit gelangt ist, ganz wohl aus, hat aber doch den Uebelstand, zu sehr auf bloss ornamentale oder dekorative Zuthaten abzuzielen und nicht deutlich genug die konstruktive Schönheit der vom praktischen Zweck durchdrungenen Grundform des Objektes als das Wichtigere und Entscheidende in den Vordergrund zu stellen. Deshalb ziehe ich die Ausdrücke: unfreie, gebundene, dienende Schönheit den Bezeichnungen anhängende oder verzierende Schönheit vor.

Ist ein Kunstwerk an und für sich ideales Bild oder ästhetischer Schein von rein idealem ästhetischem Selbstzweck, so kann seine Würde als freies Kunstwerk nicht dadurch alterirt werden, dass es von Menschen zu realen Zwecken gebraucht oder gemissbraucht wird (II 339); es kommt also bei der Vertheilung der Künste in die Gruppen der freien und unfreien Künste niemals darauf an, welchen nachträglichen Gebrauch oder Missbrauch zu realen Zwecken, die nicht die ihrigen sind, die Kunstwerke zulassen, sondern allein darauf, welcher Art der ihnen wesentliche immanente Zweck ist, ob rein ästhetisch oder ausserästhetisch, ob idealer ästhetischer Selbstzweck oder praktischer Gebrauchszweck, und ob demgemäss das Kunstwerk an sich blosser ästhetischer Schein (oder Bild), oder ob es reales Ding ist, von welchem erst der Beschauer einen ästhetischen Schein abstrahiren muss, in welchem also für die nichtästhetische Betrachtung objektive Realität und subjektive Bildlichkeit in eins fallen. Diesen Gesichtspunkt hält Kirchmann nicht fest, wenn er einerseits Porträtstatuen und Bilder zum verzierenden Schönen rechnet, obwohl doch die Bildlichkeit oder Scheinhaftigkeit der Kunstwerke und ihre Sonderung vom abgebildeten Realen zweifellos ist (II 349), und wenn er andererseits die schöne Gartenkunst und Baukunst in ihren höheren Produktionen zu den freien schönen Künsten zählt.

Er betrachtet es gleichsam als zufällig für das schöne Bauwerk, dass dasselbe, weil es aus solidem Material aufgeführt ist, hinterdrein und nebenbei auch noch einen praktischen Gebrauch ohne Schaden an seinem ästhetischen Werth ertragen kann, und sucht den Grund für die nachträgliche praktische Ausnutzung in den bedeutenden Kosten des Baukunstwerkes, welche zu doppelter Ausnutzung für ästhetische und praktische Zwecke gleichsam auffordern (II 344). Vom rein ästhetischen Gesichtspunkte soll der nachträgliche praktische Gebrauch des Baukunstwerkes immerhin ein Missbrauch sein, wenn auch dasselbe an seiner Idealität dadurch so wenig Schaden leidet wie etwa eine Tiziansche Venus, wenn der Beschauer sie aus blosser Lüsternheit betrachtet; je vollendeter das Bauwerk auftritt, desto mehr soll der reale Gebrauch desselben als ein unnatürlicher, ihm aufgedrängter

und seinem Wesen widersprechender erscheinen (I 195—196). Diess ist nun einerseits thatsächlich unrichtig, andererseits würde es, wenn es richtig wäre, doch nichts gegen die Unfreiheit dieser Schönheit beweisen, da auch Vasen, Gemmen und andere kunstindustrielle Gegenstände zu blossen Prunk- und Schaustücken werden können, deren praktischen Gebrauch der Besitzer als eine ästhetische Entweihung empfinden würde. Solange der praktische reale Zweck das Bestimmende für die konstruktive Architektonik der Form bildet, solange bleibt er selbst dann noch bestehen, wenn durch Verzicht auf realen Gebrauch der Zweck zu einem bloss fingirten, nicht mehr faktisch in Betracht kommenden herabgesetzt ist; es ist also auch der unheizbare Prunkofen in einem durch unsichtbare Centralheizung erwärmten Prunkgemach in seiner Schönheit immer noch danach zu beurtheilen, ob seine Formen den fingirten Heizzweck des Ofens bis ins Kleinste zur Anschauung bringen, und damit bleibt er ein unfreies Schönes. Ebenso bleibt er eine Realität und wird niemals zu einem blossen Bilde oder ästhetischen Schein seiner selbst, und daran wird durch Vergrösserung der Dimensionen, Veredelung der Formen und Wahl eines möglichst kostbaren Materials nicht das mindeste geändert. Ganz dasselbe gilt aber auch für ein Bauwerk; auch dieses kann durch Vergrösserung der Dimensionen, Veredelung der Formen und Wahl eines kostbaren Materials niemals, wie Kirchmann (II 197) meint, zum ästhetischen Schein seiner selbst oder zum idealisirten Bilde des realen Bauwerkes (II 199) werden. Es giebt zwar Vasen, die kein Loch mehr im Halse haben, und Oefen, hinter deren Ofenthür Holz und Steine liegen, aber es giebt kein Haus, hinter dessen Prunkportal massives Mauerwerk den Eingang sperrte, und selbst der prunkvollste Riesendom ist gerade erst recht für die mannichfachen Zwecke des katholischen Kultus geeignet. Man könnte also viel eher die unbrauchbaren Vasen und Oefen ein Bild von Gebrauchsvasen und -öfen als das Kunstbauwerk ein Bild des Gebrauchsbauwerkes nennen; thatsächlich wäre aber auch das erstere unrichtig, weil der fingirte Gebrauchszweck der alleinige Bestimmungsgrund ihrer konstruktiven Schönheit bleibt. Immer bleibt es erst dem Beschauer überlassen, von der Realität dieser Vasen, Oefen und Kunstbauten den ästhetischen Schein in seiner Auffassung zu abstrahiren, wogegen der Maler im Stillleben, Interieur oder Architekturbild den von ihm abstrahirten ästhetischen Schein wirklich von der Realität der Objekte getrennt und für alle Beschauer gleichmässig fixirt hat.

Dass die Vase im Stillleben, der Ofen im Interieur seinen Platz finden kann, beweist allein schon, dass sie selbst noch nicht ästhetischer Schein, sondern Realitäten sind, weil es unkünstlerisch wäre, den Schein eines Scheines oder das Bild eines Bildes statt des Scheines (oder Bildes) einer Realität zu bieten. Gerade Kirchmann betont dieses Gesetz der Reinhaltung der abgebildeten Realität vom ästhetischen Schein so stark (I 254—255), dass er die Konsequenz daraus zu ziehen sich genöthigt fühlt, dass die Architekturmalerei künstlerisch ebenso unberechtigt sei, wie eine Skulpturmalerei wäre, weil die abgebildeten Baukunstwerke selbst schon ästhetischer Schein oder Bilder der realen

Bauwerke seien (I 255). Die Unrichtigkeit dieser Folgerung lässt auf die Unrichtigkeit der Voraussetzung schliessen, dass das Baukunstwerk ein idealisirtes Bild oder ästhetischer Schein des realen Bauwerkes sei. Dieselbe ist auch schon daraus zu entnehmen, dass zwar die niederen Baukunstwerke nur „verzierendes" Schöne sein sollen (I 197), dass sie aber ganz allmählich in die angeblich reineren und freieren Baukunstwerke übergehen, so dass Ideales und Reales in der Baukunst mehr als in jeder anderen Kunst miteinander gemischt sind (I 195—196). Dieses „allmähliche Uebergehen" des unfreien ins angeblich freie Baukunstwerk zeigt, dass es sich vielmehr nur um graduelle Steigerung der unfreien Schönheit handeln kann, da zwischen freier und unfreier Schönheit eine unüberbrückbare Kluft als Scheide besteht; die angebliche Mischung von idealem Bild und Realität im Baukunstwerk beweist mindestens, dass hier keine scharfe Trennung von Bild und Realität stattfindet, wie die freie Kunst sie zur Vorbedingung hat, und wie Kirchmann sie wenige Zeilen vorher auch für das Baukunstwerk behauptet hat (I 195). —

Zimmermann kennt keinen Unterschied zwischen freier und dienender Schönheit, bei ihm kommt vielmehr alles nur auf den Besitz der von ihm aufgestellten sechs abstrakten Formen als Faktoren der Schönheit an. Demgemäss hat er auch keinen Grund, die Baukunst darum weniger als Kunst anzusehen, weil ihre räumlichen Formgebilde an Werken haften, die ausserdem noch praktischen Zwecken dienen (Aesth. § 910). Da es ihm ferner nicht auf Naturtreue ankommt, sondern nur auf Abbildlichkeit des Inbegriffs der sechs Formen, so hat er auch keinen Grund, die relativ abstrakten räumlichen Formgebilde der Architektur ästhetisch geringer zu achten als die von der Skulptur und Malerei nachgebildeten Naturformen (§ 909). —

Nach Köstlin strebt die Tektonik oder die „Kunst der Herstellung schöner Gebäude und Geräthe" nach Schönheit, „soweit der Nützlichkeitszweck es gestattet"; am wenigsten kommt Schönheitszweck und Nützlichkeitszweck bei demjenigen Zweige der Tektonik in störenden Widerstreit, welcher verhältnissmässig einfache Werke in grossen Dimensionen hinstellt, das heisst bei der Architektur (Aesth. S. 975). Was die Dimensionen damit zu thun haben, ist nicht ersichtlich; „die Einfachheit" aber ist offenbar leichter bei einem kleinen Geräth als bei einem gothischen Dom zu wahren. Die Architektur stellt nichts dar, als was sie ist; sie „stellt nicht dar, weil sie ja ganz und gar nicht ein Bild von etwas geben, sondern nur etwas Zweckmässiges konstruiren will, an dessen Erscheinung und Gestaltung sich dann nebenbei freilich auch ein Stimmungsausdruck knüpft" (1001). Ist es aber den freien Kunstwerken wesentlich, etwas zu scheinen, das heisst in ästhetischem Schein, welcher an sich nichts Reales und Zweckvolles ist, einen idealen Gehalt zur sinnlichen Darstellung zu bringen, so ist das Bauwerk kein Kunstwerk in diesem Sinne. Da Köstlin keinen Anstand nimmt, die Tektonik, das heisst das Kunstgewerbe, im weitesten Sinn dem System der Künste einzu-

gliedern, so kann er noch weniger ein Bedenken haben, dass in und mit der Tektonik auch die Architektur demselben eingegliedert ist.

Fechner fasst die Architektur immer mit der Kunstindustrie zusammen (Vorschule der Aesthetik II, 2; I 205 u. s. w.) als die äusseren Zwecken dienenden unter den bildenden Künsten oder Künsten der Ruhe. Er bringt schätzbare Beiträge zu der Bedingtheit ihrer Schönheit durch die funktionelle Zweckmässigkeit bei (I 204 bis 219), welche die unentbehrliche Grundlage aller tektonischen Schönheit bildet, daneben gönnt er auch einer relativ formalen Schönheit (Einheit des Mannichfaltigen nach mathematischen Einheitsbezügen) und associativen Nebenbeziehungen den ihnen gebührenden Raum (I 217—220, 132—134). Die hohe Bedeutung der Architektur in der Kulturgeschichte und Kunstgeschichte, in deren Blüthezeiten sie oft genug die Führung übernommen hat, erkennt Fechner bereitwillig an (II 11), erinnert aber auch daran, wie der ganze kunstgeschichtliche Stil und Geschmack einer Epoche durch Gewandung und Haartracht treffend charakterisirt werden kann (griechische Gewandung, römische Toga, Zopf- und Perückengeschmack), obwohl doch Kleidungsstücke und Modesachen nur niedere Gegenstände des Geschmackes sind (I, 239). Hieraus folgt, dass man aus der hervorragenden kunstgeschichtlichen Stellung und kulturgeschichtlichen Bedeutung der Architektur keine übereilten Schlüsse auf ihre Stellung im System der Künste ziehen darf. Die Grenzlinie zwischen Architektur und Plastik einerseits, Architektur und Tektonik andererseits weiss Fechner nicht zu finden und verwirft nur mit Recht die Definitionen Kant's und Hegel's als zu weit, die Lotze's als zu eng (II 7—8). Nach Kant würde alles Hausgeräth, nach Hegel Strassen, Kanäle, Eisenbahnen, Gärten und Parke Erzeugnisse der Architektur sein, da auch in ihnen die äussere unorganische Natur so zurechtgearbeitet ist, dass sie als kunstgemässe Aussenwelt dem Geist verwandt ist; nach Lotze würden schwimmende Häuser und Grottentempel keine Erzeugnisse der Architektur sein können, erstere nicht, weil sie nicht auf festem Boden gegründet sind, letztere nicht, weil sie durch Subtraktion und nicht durch Addition des Materials entstanden sind. Fechner verkennt hierbei das schon von Trahndorff betonte Merkmal des abgeschlossenen Innenraumes, das jedem Bauwerk wesentlich ist (auch der Pyramide und der Ehrenpforte), während die Aussenseite fehlen kann (wie beim Grottentempel); er verkennt ferner, dass Denksteine ohne Innenraum (Obelisken, Säulen, Grabsteine u. s. w.) weder der Architektur noch der Plastik, sondern der niederen Kunstindustrie angehören. —

Schasler definirt die Kunst als „die Darstellung des Schönen als der Welt des Scheins in den Formen, aber nicht im Material der Wirklichkeit (Aesth. II 56); er beschränkt damit den Begriff der Kunst auf die freien Künste und schliesst demgemäss die unfreien Künste als unechte aus der Kunst aus. Eine Kunst, welche mit dem Material der Wirklichkeit operirt, wie z. B. die schöne Gartenkunst, erklärt er schon aus diesem Grunde als ausserhalb der Reihe der echten Künste stehend. Ausser diesem ersten Merkmal führt er für die Abgrenzung der echten von den unechten Künsten noch zwei weitere an:

nämlich zweitens die Zwecklosigkeit d. h. den Verzicht auf alle realen Zwecke und die Beschränkung auf den rein ideellen der ästhetischen Wirkung, und drittens die vollständige Deckung des geistigen Gehalts mit der sinnlichen Erscheinung ohne überragenden Ueberschuss der einen oder der anderen Seite (II 58). Nach dem dritten Merkmal fallen auch diejenigen Gestaltungsweisen aus der Reihe der echten Künste heraus, bei denen ein ideeller Inhalt entweder ganz fehlt, oder doch sich in praktischen Zwecken erschöpft (II 58). Jedes einzelne dieser drei Merkmale muss erfüllt sein, wenn eine Kunstgattung Anspruch auf Zugehörigkeit zu den echten Künsten erheben will; die Baukunst aber scheint allen dreien zu widersprechen (II 62), weil sie mit dem Material der Wirklichkeit gestaltet, weil sie ausserästhetischen realen Zwecken dient, und weil sie statt der Ideen selbst nur Beziehungen auf solche zum Inhalt hat (II 65), also nicht direkte Vorstellungsbilder der Ideen, sondern nur eine äusserliche Beziehung zu solchen zur Anschauung bringt (II 76). Man sollte nun meinen, dass Schasler sich bemühen würde, den Widerspruch gegen jedes der drei Merkmale als einen bloss scheinbaren nachzuweisen; er unterlässt diess aber gänzlich in Bezug auf das erste der drei Merkmale und versucht es nur in Bezug auf die beiden letzten. Indessen, wenn auch dieser Versuch in Bezug auf die beiden letzten gelungen wäre, so würde doch schon der fortdauernde Verstoss gegen das erste Merkmal genügen, dieses Gelingen wirkungslos zu machen; denn die steinerne Bildsäule stellt zwar einen Gott oder Menschen in den Formen aber nicht im Material der Wirklichkeit dar, aber ein steinernes Haus stellt ein Haus auch im Material der Wirklichkeit dar. Aber der Versuch ist auch in Bezug auf die beiden letzten Merkmale nicht gelungen; denn das dagegen Bemerkte beweist entweder zuviel, d. h. die Zugehörigkeit aller praktischen Zwecken dienenden Künste zur freien echten Kunst, oder es beweist diese Zugehörigkeit für keine derselben, also auch nicht für die Baukunst. Schasler sagt nämlich: „Allerdings liegt nicht in dieser ihrer praktischen Zweckhaftigkeit ihre künstlerische Bedeutung, sondern allein darin, dass sie diese Zweckhaftigkeit benutzt, um sie über sich selbst hinaus zu einer höheren, rein ideellen Bedeutung zu erheben“ (II 63). Das ist ebenso wahr für die schöne Gartenkunst und Goldschmiedekunst wie für die schöne Baukunst. Ihnen allen kommt wirklich eine künstlerische Bedeutung zu, insofern sie die realen Gebrauchsobjekte zugleich zu einer rein ideellen ästhetischen Bedeutung auf Grund ihrer praktischen Zweckhaftigkeit erheben, und darum gehören sie alle zur schönen Kunst. Sie alle bleiben aber dem praktischen Zweck ihrer Gebrauchsobjekte verhaftet, und werden in dem Maasse unkünstlerisch, als sie versuchen, sich von demselben zu emancipiren; darum gehören sie alle zur unfreien schönen Kunst und nicht in die Reihe der freien Künste. Der ideale Gehalt ist nicht unmittelbar der ihrige, sondern sie weisen als ideale Kunstwerke nur insofern auf denselben hin, als sie als reale Objekte im äusserlichen praktischen Dienste dieser Ideen stehen, also in ihnen ihren ausserästhetischen Zweck finden. Das luxurirende Ornament kann ebensogut bei Kunstgeräthen als bei Bau-

werken hinzutreten, um über den praktischen Gebrauchszweck hinaus das reale Gebrauchsobjekt zu verzieren und zu schmücken; aber immer muss es bei Geräthen wie Gebäuden der praktische ausserästhetische Zweck bleiben, der die ästhetische Durcharbeitung der Form bestimmt (II 159). Wo die Geräthe oder Bauwerke mit zwecklosem luxurirendem Ornament so überladen sind, dass der praktische Zweck absichtlich mehr verhüllt als gezeigt wird (II 160), da liegt bereits eine ästhetische Verirrung vor, von welcher nur noch ein Schritt weiter zu der auch von Schasler verworfenen „Schein- und Lügen-Architektur" führt (II 71). Die Eintheilung in „echte und unechte Kunst" hat einen ganz andern Sinn als die Eintheilung in „dienende und freie Kunst;" indem Schasler die erstere an Stelle der letzteren setzt, stellt er sich vor die Alternative, entweder die Architektur als eine unechte Kunst zu verwerfen, was sie in keiner Weise ist, oder sie trotz ihres Widerspruchs gegen die drei aufgestellten Merkmale mit den übrigen freien Künsten in eine Reihe zu stellen. Schasler hat Recht, sich in dieser Alternative zwischen einem ästhetischen Missurtheil und einer logischen Inkonsequenz für das letztere Uebel als das kleinere der beiden zu entscheiden; er hat nur darin Unrecht, dass er sich in diese missliche Zwangslage gebracht hat. —

Man sieht hieraus, dass die Frage nach der Stellung der Architektur im System der Künste durch die Leistungen der bisherigen Aesthetiker noch keineswegs eine befriedigende Lösung erfahren hat. Dass dieselbe eine unmittelbare Zusammengehörigkeit mit der Kunstindustrie und schönen Gartenkunst hat und dass der rein technische Theil der Baukunst ganz zur Kunstindustrie gehört, wird von keiner Seite bestritten. Die einen rechnen alle Kunstindustrie zu dem Gebiet der schönen Kunst, ohne zwischen freier und unfreier Kunst zu unterscheiden, haben also auch keinen Grund, mit der Baukunst eine Ausnahme zu machen. Die anderen suchen der Baukunst gerade deshalb einen Platz unter den freien schönen Künsten zu retten, weil sie die unfreien Künste ganz aus dem Gebiet der schönen Kunst und der Aesthetik hinausweisen. Ein dritter Theil der Aesthetiker erkennt die Unrichtigkeit dieser beiden ersten Standpunkte an, kann sich aber gleichwohl nicht dazu entschliessen, der Baukunst die höchste Stelle unter den unfreien Künsten einzuräumen oder diesen ihr angewiesenen Platz mit Konsequenz festzuhalten; vielmehr versucht derselbe, ihr den untersten Platz in der Gruppe der freien Künste zu retten, ohne dass die dafür angegebenen höchst verschiedenartigen und sehr mannichfaltigen Gründe irgendwie als stichhaltig anerkannt werden könnten.

2. Idealismus und Formalismus in der Musikästhetik.

Die Musik ist von jeher als diejenige Kunst angesehen worden, welche vorzugsweise Gefühle und Empfindungen ausdrückt und zum

Inhalt hat, und nur accessorisch Gedanken erregt. So bestimmt auch Kant sie als die durch das Gehör vermittelte Kunst des schönen Spiels der Empfindungen (s. W. ed. Ros. u. Schub. IV S. 197—198). Als ästhetischer Formalist, der das Wesentliche des Kunstwerks in der schönen Form sucht (199), leitet er das Wohlgefallen an der Musik allein aus den mathematischen Formen (der Harmonik und thematischen Durchführung) ab (203—204); aber diesem formalen Geschmack an der Musik stellt er als Gefühlsästhetiker und Idealist den Reiz der continuirlichen Bewegung und Belebung des Gemüths gegenüber, für welchen die mathematische Form nicht Ursache, sondern nur Bedingung der Ungestörtheit sein soll (204), und welcher seinen positiven Grund vielmehr darin hat, dass die Tonsprache natürliches Ausdrucksmittel der Affekte und Empfindungen ist und als solche auch die mit denselben natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mittheilt (203). Sieht man von der sinnlichen Annehmlichkeit und dem Reiz der Gemüthsbewegungen ganz ab (wo dann bloss die formale Seite übrig bleibt), so ist die Musik die unterste der Künste, die mit der „Farbenkunst" auf einer Stufe steht; lässt man die beiden ersteren als innerhalb der Kunst belegen gelten, so ist die Musik wo nicht die oberste aller Künste, so doch die höchste nächst der Dichtkunst (204, 202), und nur im letzteren Falle ist sie im Stande, ästhetische Ideen zu erwecken, die über das rein Mathematische hinausgehen. Freilich sind die Ideen der Musik keine Begriffe und bestimmten Gedanken, da sie nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig lässt; aber wenn ihre Wirkungen auch vorübergehend sind, so bewegt sie doch das Gemüth mannichfaltiger und inniglicher, als selbst die Poesie (203).

In dieser Beurtheilung erkennt man das Schwanken Kant's zwischen ästhetischem Formalismus und Idealismus, wie es seine ganze Aesthetik beherrscht, einerseits die Beschränkung des eigentlichen Kunstwerths auf das Formale, andrerseits die Einsicht, dass durch diese Entleerung von allem Inhalt die Tonkunst wie jede andere Kunst zum Range eines werthlosen Spiels herabgesetzt wird. Neben der richtigen Erkenntniss, dass die musikalischen Ideen unbestimmte Ideen ohne Begriffe und ohne bestimmte Gedanken (205, 203) seien, läuft die zopfige Verirrung einher, den Werth der Künste nach der von ihnen bewirkten Kultur, und den Werth der Kultur des Gemüths nach dem Maass der zugeführten Begriffe und Erkenntnisse abzuschätzen, und den unbestimmten musikalischen Ideen jeden bleibenden Werth für das Gemüth abzusprechen (205). So ist es kein Wunder, dass die Formalisten wie die Idealisten auch in Bezug auf die Musikästhetik an Kant angeknüpft und aus seinen Worten Beweisgründe geschöpft haben. —

In Schelling's Aeusserungen über Musik spiegelt sich sein abstrakter Idealismus in charakteristischer Weise wieder. Er proklamirt nämlich: „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, insofern sie von der realen Seite betrachtet werden" (s. W. V 501), und er erläutert diesen Satz durch den Hinweis auf die Pythagoräische Harmonie der Sphären, die man gröblich missverstanden habe als einen durch die Bewegung der Himmelskörper bewirkten sinnlichen

Schall. Aber schon Sokrates sagt bei Platon: „Derjenige ist der Musiker, der von den sinnlich vernommenen Harmonien fortschreitet zu den unsinnlichen, intelligiblen und ihren Proportionen“; diese unsinnlichen, intelligiblen Proportionen der Dinge sind selbst die wahre (d. h. abstrakt-ideale) Musik und verursachen nicht erst dieselbe (502 bis 503). Man wird aus diesen wunderlichen Bemerkungen soviel als werthvolle und bisher fast ganz unbeachtete Wahrheit festhalten dürfen, dass die musikalischen Ideen nicht mit dem menschlichen Gefühlsleben erschöpft sind, wenn sie auch in demselben ihren Schwerpunkt und Gipfel haben, sondern dass die Musik ebensowohl zum Widerschein und symbolischen Ausdrucksmittel des untermenschlichen (thierischen, pflanzlichen und kosmischen) Naturlebens werden kann. —

Hegel hebt im Gegensatz zu Schelling das menschliche Subjekt als Gegenstand der Musik hervor. Er betont, dass es überall die Aufgabe der Kunst sei, den Affekten und Gefühlen nicht etwa den Zügel schiessen zu lassen, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden, sondern sie zu zügeln und zu beherrschen, um im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem künstlerischen Ergusse ästhetisch beseligt zu sein (Aesth. III 193—194). Diess aber ist nur erreichbar, wenn der Inhalt, des musikalischen Kunstwerks sich nicht in dem Gang der bestimmten Empfindung als solchen, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit u. s. f. erschöpft, ja ihn nicht einmal zur Hauptsache werden lässt, sondern das Innere, das darüber steht und in einer so hohen Sphäre freier Geistigkeit schwebt, dass es in seinen Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet und seiner selbst geniesst (194—195). Hiermit ist deutlich genug ausgesprochen, dass es nicht die realen Gefühlserlebnisse als solche, sondern deren ideale Widerspiegelung in der Phantasie des ästhetisch gestimmten Geistes sind, was den idealen Inhalt wie der Kunst im Allgemeinen, so auch der Tonkunst im Besonderen ausmacht. Es ist die ideale Heiterkeit der ästhetischen Freiheit, d. h. des Entrücktseins aus der realen Sphäre des Lebens, durch welche die empirisch gegebenen Gefühle erst hindurch gegangen, gleichsam sublimirt sein müssen, bevor sie fähig werden, Inhalt des echten Kunstwerks zu sein, und der schlimmste Fluch alles Realismus und Naturalismus in der Kunst besteht darin, diese Wahrheit bei Seite zu schieben und das Gefühl für dieselbe abzustumpfen.

Im Uebrigen beschränken sich Hegel's Aeusserungen über die Musik auf schätzbare Bemerkungen über das Verhältniss des Charakteristischen zum Melodisch-Schönen und der Komposition zum Texte. Die formalschöne Seite der Musik lässt er gerade im Hinblick auf den freien Selbstgenuss der über Freude und Leid schwebenden Seele in weiteren Grenzen gelten, als man von einem idealistischen Gehaltsästhetiker denken sollte (194, 207), beschäftigt sich aber nicht weiter mit deren Zergliederung. Die Schule Hegel's (Vischer, Zeising, Carriere, Schasler) tritt zwar der Zergliederung der musikalischen Form näher, ist aber darüber einverstanden, dass der ideelle Gehalt derselben in dem gesetzmässigen zeitlichen Entwicklungsgang der

subjektiven Innenseite der Welt, d. h. des Seelen- und Gemüthslebens, bestehe, und dass die Form nur durch diesen Gehalt zum Kunstwerk werde. —

Vischer bezeichnet die Musik einseitig als Kunst des Gefühls oder der Empfindung (Aesthetik § 747) und versucht dieselbe ganz und gar aus dem Gefühl abzuleiten (§ 752—759, 762—763). Er geht so weit, zu behaupten, dass nur in den Tönen und ihren Verhältnissen das Kraftmaass der Wesen und ihre Gefühle sich ausdrücken (§ 760—761), und nennt deshalb die Musik „die blossgelegte Seele aller Künste" (§ 764). Dabei ist übersehen, dass dasjenige, wodurch die organischen Individuen ihre Seele und ihre Gefühle verrathen, allgemein ausgedrückt ihre Bewegung ist, und dass die tonerzeugenden Bewegungen nur eine besondere Unterart unter allen ausdrucksvollen Bewegungen bilden. Es ist falsch, zu sagen, dass der Eintritt der wirklichen (nicht bloss im gefesselten Moment angedeuteten) Bewegung in die Kunst durch die Musik erfolge (§ 759), denn dieser erfolgt vielmehr durch die Mimik; die Musik an sich hingegen liefert dem Hörer gar nicht Bewegung, sondern nur Veränderung, und die körperlichen Bewegungen, aus welchen die Töne hervorgehen, gehören gar nicht mit zum Kunstwerk und können und müssen von der ästhetischen Perception übersprungen werden, weil nicht in ihren, sondern in den Tonveränderungen das Bild oder Symptom der darzustellenden seelischen Gefühlsveränderungen enthalten ist.

Da die Tonkunst thatsächlich nur eine der Formen ist, in denen das Gefühl als ästhetisches zum Ausdruck gelangt, da es immer doch nur das ästhetische Gefühl ist, was das Anschauungsbild in allen Künsten zur gehaltvollen ästhetischen Anschauung erhebt, so kann man nicht die Tonkunst allein als die „Kunst des Gefühls" bezeichnen, und muss jede Ableitung der Tonkunst aus dem Gefühl geschraubt und gezwungen herauskommen. Ebenso wenig kann die Tonkunst allein als „Kunst der seelischen Innerlichkeit" bezeichnet werden, da jede Kunst erst durch das Moment der seelischen Innerlichkeit zur wahren Kunst wird. „Kunst der Empfindung" im Gegensatz zu den Künsten der anschaulichen Wahrnehmung oder anschauenden Phantasie ist die Tonkunst nur insofern, als man nicht auf ihren idealen Gehalt, sondern auf ihr sinnliches Ausdrucksmaterial reflektirt; denn dieses erschöpft sich in sinnlichen Empfindungen und Combinationen von solchen, ohne zur Anschauung im engeren, die Räumlichkeit einschliessenden Sinne des Wortes aufzusteigen. „Kunst des Gefühls" dagegen ist die Musik nicht im ausschliessenden, sondern nur im eminenten Sinne, d. h. so verstanden, dass das Gefühl sich in ihr um so reicher und intensiver entfaltet, je weniger sie befähigt ist, mit ihren Darstellungsmitteln einen bestimmten geistigen Gehalt auszudrücken.

Das auf sich beschränkte Gefühl wird zur Vertiefung und Verfeinerung in sich selbst hingedrängt, wie der Blinde darauf hingedrängt ist, Gehör und Tastsinn feiner und schärfer auszubilden; so wird die Armuth der Musik, ihr Mangel an bestimmtem geistigen Gehalt und an bestimmter Anschauung, zum Quell ihres Reichthums, d. h. ihrer

Fülle und Intensität von Gefühlen und Gefühlsveränderungen und ihrer Ausdrucksfähigkeit für dieselben. Sie ist nicht „die Seele aller Künste", sondern sie hat nur einseitig die seelische, gefühlsmässige Seite der ästhetischen Idee kultivirt, weil ihr die geistige Seite derselben durch ihren Mangel anschaulicher Ausdrucksmittel verschlossen ist. Sie ist nicht die „Kunst der Subjektivität" schlechthin, sondern nur diejenige Kunst, in welcher das allen Künsten gemeinsame Moment der Subjektivität zur vorwiegenden Ausbildung gelangt. Gegen die Behauptung der Subjektivität der Musik bei Hegel und seiner Schule hat besonders Kirchmann (Aesthetik I 418—419) Verwahrung eingelegt, und darauf hingewiesen, dass die Objektivität des Tones oder der Schallschwingungen ganz dieselbe ist wie diejenige der Farbe oder der Lichtschwingungen, und dass die Deutung der Tonwahrnehmungen auf ihren seelischen Gehalt eine ebenso mittelbare ist, wie die Deutung der bildlichen Form auf ihren seelischen Gehalt. Kirchmann verfällt dabei nur in den entgegengesetzten Fehler, die relative Subjektivität der Musik im Vergleich zur relativen Objektivität der bildenden Künste mit zu leugnen. —

Je weniger die Musik im Stande ist, den Intellekt zu befriedigen, desto mehr ergreift, desto tiefer erregt sie den Willen (natürlich nur im ästhetischen Schein); je weniger sie einen bestimmten Bewusstseinsinhalt auszudrücken vermag, desto tiefer taucht sie in jene Sphären des unbewussten Seelenlebens hinab, die den andern Künsten, welche den Geist beschäftigen, weit schwerer erreichbar sind. Vischer's Aussagen über die Inhaltlosigkeit und den Inhalt des Gefühls (§ 749) sind im Allgemeinen ebenso richtig wie diejenigen über die Stellung des Gefühls im Geistesleben (§ 748); aber Vischer vermag das Schweben, ahnungsvolle Auftauchen und unfassbare Wiederversinken des Inhalts nicht zu erklären, weil er die Stellung des Gefühls zum Willen und zur unbewussten Vorstellung nicht begriffen hat, obwohl die Anerkennung des Gefühls als Lust und Unlust ihm wenigstens das Verständniss seines Verhältnisses zum Willen nahe genug gelegt hatte. —

Diese Beziehungen sind zuerst von Schopenhauer erkannt und ausgesprochen worden, aber zugleich in einer einseitigen Wendung, welche die Wahrheit des Gedankens wieder aufhebt, nämlich so, als ob mit der Zurückführung der Musik auf den Willen dieselbe aufgehört hätte, Darstellung ästhetischer Ideen zu sein. Die Musik fällt also bei ihm aus dem Rahmen der idealistischen Aesthetik heraus und wird als Anhang zu dieser für sich allein behandelt. Er weist ihr eine ganz ausnahmsweise Stellung an (Welt als Wille und Vorstellung, 3.—5. Aufl. I 302), insofern sie die Ideen als adäquate Objektivationen des Willens überspringen und selbst eine, den Ideen koordinirte und adäquate, unmittelbare Objektivation des Willens repräsentiren soll (I 304). Wäre diess richtig, so käme in der That der Musik im Vergleich zu allen andern Künsten ein überlegener ästhetischer Werth zu, da sie dem auszudrückenden Wesen um eine ganze Stufe näher stände, als die übrigen; diess ist wohl auch der Grund, warum diese Lehre gerade bei Musikern lebhaften Anklang

gefunden hat*). Näher besehen erweist sich dieselbe jedoch nach Schopenhauer's eigner Darstellung als unhaltbar, indem sie auf einer Verwechselung der beiden Bedeutungen des Wortes Wille (als empirisches individuelles Wollen und als substantielles Wesen oder Ansich der Welt) beruht; die Musik ist Abbild des Willens im ersten Sinne des Worts, aber nicht im zweiten, d. h. Abbild des zeitlichen individuellen Wollens und seiner Gesetze, welches dem Ding an sich nicht näher, sondern um eine Stufe ferner steht als die Idee, indem es nach Schopenhauer's Lehre selbst erst ein Ausfluss des mit der Idee zusammenfallenden intelligiblen Charakters ist.

Die Musik erzählt uns die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten (d. h. bewussten individuellen) Willens, „dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfasst und nicht weiter in ihre Abstraktionen aufnehmen kann. Daher hat es auch immer geheissen, die Musik sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft" (I 306—307). Sie spricht „die Freude, die Betrübniss, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaassen *in abstracto,* aus, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu" (I 309). „Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit" (I 309—310). Sie giebt die innerste Seele der menschlichen Gefühlsvorgänge, ohne Körper (I 310).

Schopenhauer weiss wohl, dass er damit nichts Neues sagt, nur seine Deutung ist neu, insofern er den musikalischen Ausdruck des seelischen Gefühlslebens als unmittelbaren Ausdruck des Willens als Wesens oder Ansich aller Erscheinung interpretirt (I 308, 310); gerade diese Interpretation aber ist falsch, da das successive zeitliche Wollen des Menschen in der psychologischen Gesetzmässigkeit seiner Veränderungen und Gefühlsabläufe eben nicht der Wille als Wesen oder Ding an sich ist, sondern nur eine Seite und zwar eine wichtige, aber recht beschränkte abstrakte Seite von der Idee der Menschheit. Was die Musik uns giebt, sind zwar Willensregungen und Gefühle, „aber ganz ohne die Wirklichkeit und ihre Qual" (I 312); ihr Inhalt sind also nicht einmal die wirklichen Willensregungen und Gefühle, sondern nur ideale Substitute oder Bilder derselben (II 514). „Wir sehen also hier" (in der Musik) „die Willensbewegungen auf das Gebiet der blossen Vorstellung hinübergespielt, als welche der ausschliessliche Schauplatz der Leistungen aller schönen Künste ist; da diese durchaus verlangen, dass der Wille selbst aus dem Spiel bleibe und wir durchweg als rein Erkennende uns verhalten" (II 514). Damit wäre die eximirte Stellung der Musik in aller Form zurückgenommen; was die Musik darstellt, ist eben nicht der Wille selbst und seine Regungen, sondern die *universalia ante rem* (I 311),

*) Vgl. R. Wagner's Festschrift „Beethoven" (Leipzig, 1870), S. 5—11.

Riemann VII

d. h. die Ideen (II 417), speciell die Ideen des menschlichen Seelen- und Gemüthslebens.

Fände wirklich in der Musik eine ausnahmsweise Einmischung des Willens selbst und seiner Regungen in die darzustellenden Ideen statt, so würde sie dadurch nicht höher, sondern tiefer als die andern Künste stehen; denn die kontemplative Erkenntniss und Auffassung der *universalia ante rem* wird gerade durch den Willen verunreinigt, wie die Flamme durch ihr Brennmaterial und seinen Rauch (II 420). Das ideale Bild der Willensregungen haben aber auch andere Künste, im höchsten Grade die Poesie, zum Gegenstand ihrer Darstellung: „die Kunst besteht darin, dass man mit dem möglichst geringsten Aufwand von äusserem Leben das innere in die stärkste Bewegung bringe, denn das innere ist eigentlich der Gegenstand unseres Interesses" (Parearga I 474).

Dass die Musik ganz ausschliesslich auf Darstellung derjenigen Seiten der Idee der Menschheit angewiesen ist, welche nicht die äusseren Formen und Handlungen, sondern die Veränderungsgesetze des inneren Gemüthslebens umfassen, liegt einfach daran, dass ihr Ausdrucksmittel der Anschauung entbehrt und ganz auf Erfindungskombinationen beschränkt ist, dass sie mit andern Worten nur durch zeitliche Veränderungen, nicht durch räumliche Anordnungen von Sinnesempfindungen zu wirken vermag (I 314). Jede Beschränkung bringt aber auch Vertiefung in der angewiesenen beschränkten Richtung mit sich, und daher kommt es (also nicht von der Ueberspringung der Ideen), dass die Einwirkung der Musik auf die Gefühle des Hörers so viel eindringlicher und mächtiger werden kann als bei andern Künsten (I 304), wobei noch hinzukommt, dass (wie besonders von Kirchmann betont ist) die sinnlichen Empfindungskombinationen des Gehörs die Seele physiologisch stärker erschüttern und aufregen, als Anschauungen des Gesichts oder der Phantasie.

Da der Schopenhauer'sche Wille an sich inhaltlos und völlig unbestimmt gedacht werden muss, so fällt sein ganzer Inhalt nothwendig auf die Seite der Idee (bei den bestimmten Gefühlen z. B. auf die Bestimmtheit derselben durch bewusste und unbewusste Vorstellungen). Das Wollen an sich, abgesehen von seinem Inhalt, kann keine andern Unterschiede als solche der Intensität zeigen, und dadurch höchstens zur Erklärung des Erhabenen beitragen, während das ganze Gebiet der inhaltlichen und formalen Schönheit nur durch ideale Bestimmungen erklärt werden kann. Schopenhauer's eigenthümliche Theorie der Musik ist also keinesfalls geeignet, ein anderes ästhetisches Princip neben oder hinter demjenigen der ästhetischen Idee zur Geltung zu bringen; vielmehr behält nach Schopenhauer's näheren Ausführungen der ästhetische Idealismus auch für das Gebiet der Musik seine Geltung. Seine eigenthümliche Theorie der Musik ist also streng genommen von ihm selbst aufgelöst und verurtheilt worden, ohne dass er es recht gemerkt hat. Dass er der elementaren Kenntnisse in der Musiklehre ermangelt und auf völlig haltlose Behauptungen spielende und schiefe Analogien baut, ist hinreichend bekannt und zur Genüge von andern erwiesen. Die Musiker, welche sich seiner eigenthümlichen Theorie bemächtigt

haben, um in dem Bewusstsein von der unvergleichlichen Hoheit und Einzigkeit ihrer Kunst zu schwelgen, haben sich mit Recht über sein musikalisches Laienthum, aber mit Unrecht über die näheren Ausführungen hinweggesetzt, durch welche er unvermerkt seine Theorie aufgelöst und die Alleinherrschaft des ästhetischen Idealismus wiederhergestellt hat.

Die Verbindung der Gefühle mit dem Willen hat also bei Schopenhauer eine verkehrte Frucht getragen; um die rechte Frucht zu bringen, dazu hätte gehört, dass er auch die unbewusste Vorstellung neben dem unbewussten Willen hätte gelten lassen und die Gefühle ebenso sehr zu der ersteren wie zu dem letzteren in Beziehung gesetzt hätte. Da nun aber sein System die unbewusste Vorstellung als solche nicht kennt, so war er zu diesem principiellen Schritte unfähig, und es ist ein glänzendes Zeugniss für seine divinatorische Anschauung, dass er trotzdem den Zusammenhang des musikalischen Gefühls mit den unbewussten Vorstellungen geahnt und wenigstens in einem Gleichniss ausgesprochen hat. Er sagt nämlich, dass der Komponist die tiefste Weisheit (d. h. die ästhetischen Ideen der gesetzmässigen zeitlichen Entwicklung des Seelenlebens) ausspreche in einer Sprache, die seine Vernunft (also auch die der Zuhörer) nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat (I 307). Das *tertium comparationis* ist die Unbewusstheit des ausgesprochenen idealen Gehalts für das wache Bewusstsein oder wie Schopenhauer sagt „die Vernunft“ (I 311); aber das Gleichniss hinkt darin, dass das somnambule Bewusstsein dieselbe Wortsprache redet wie das wache und von den Hörern ebenso verstanden wird, während die Tonsprache des Musikers eine specifisch andere ist und von dem wachen Bewusstsein der Hörer ebenso wenig verstanden wird, wie vom Sprechenden selbst. Aber wie aus dem somnambulen Bewusstsein ins nachherige wache ein ahnungsvoller Dämmerschein hinüberspielt, und sei es nur ein beharrendes unerklärliches Stimmungskolorit, so zittern farbige Lichter aus dem unbewussten Verständniss der Tonsprache ins wache Bewusstsein des Hörers hinüber und geben ihm die selige Gewissheit, dass er das Unsagbare unbewusst versteht und den Gefühlsreflex dieses unbewussten Verständnisses als dauernden Besitz in sich aufgenommen hat. —

In diesem Punkte ist Richard Wagner über seinen philosophischen Wegweiser hinaus zu grösserer Bestimmtheit der Behauptung gelangt. Nach seiner Ansicht spricht das Orchester durch seine Instrumentalmusik klar und verständlich das für den Verstand und die Wortsprache Unaussprechliche aus, und zwar nicht als etwas nur Gedachtes, sondern als etwas ganz Wirkliches, Sinnfälliges; die Tonsprache erweist sich so als reines Organ des Gefühls, als Ausdrucksmittel der inneren Empfindung, die sich mit Worten nicht wiedergeben lässt und gleicht darin der mimischen Geberdensprache, welche ebenfalls etwas für den Verstand Unaussprechliches ausspricht und welche deshalb sehr wohl geeignet ist, sich mit der Tonsprache zu verstärken und zur Einheit zusammenzutreten („Oper und Drama“ 2. Aufl. 292—294). Bei diesen richtigen Bemerkungen vermisst man nur den Zusatz, dass die Ton-

sprache durch ihre Ausdrucksmittel den Gegenstand, d. h. den Gefühlsgehalt, ebenso wenig erschöpft wie die Geberdensprache oder Wortsprache, dass jede derselben im Stande ist, ihm nach einer bestimmten Seite hin Ausdruck zu verleihen, dass aber für jede der drei ein grösserer oder geringerer unaussprechlicher Rest übrig bleibt, dass ferner der in den drei Ausdrucksweisen darstellbare Inhalt doch als ein identischer zu erkennen ist, dass also keine absolute Berührungslosigkeit sondern theilweise Deckung und Ueberschneidung zwischen Tonsprache, Geberdensprache und Wortsprache besteht, und dass in diesem theilweisen Zusammentreffen ein ebenso unentbehrliches Moment zur Ermöglichung ihrer gegenseitigen Ergänzung und Verschmelzung liegt als in ihrer theilweisen Inkommensurabilität. —

Wer die Unbewusstheit der Vorstellungsmassen, durch welche die Gefühle bestimmt sind, nicht kennt oder nicht anerkennt, der kann auch nicht zugeben, dass der Komponist, dessen objektives Bilden weiter als das jedes andern Künstlers von bewusster Absichtlichkeit entfernt bleiben muss, mit seinen Tongebilden einen unbewusst hineingelegten Inhalt unbewusst habe ausdrücken wollen, und dass die Hörer denselben unbewusst verstehen. Es bleibt dann nichts übrig, als jeden tieferen idealen Gehalt der Musik, insbesondere ihren Gefühlsgehalt zu leugnen, und die musikalischen Formen selbst als das musikalisch Schöne hinzustellen. Diess hat Herbart gethan (Encyklopädie Kap. IX) und Hanslick hat in seiner Schrift „Vom musikalisch Schönen“ (1. Aufl. 1854) diesen Standpunkt näher auszuführen und zu begründen versucht.

Hanslick scheidet alle Gefühle als ausserästhetische aus, welche im Komponisten der musikalischen Gestaltung als reale Stimmungen u. s. w. voraufgehen und im Hörer als physische Nervenreize, reflektorisch erregte reale Stimmungen und moralische Nachwirkungen dem musikalischen Eindruck folgen. Er macht darauf aufmerksam, dass die Empfänglichkeit für solche Wirkungen mit der krankhaften Reizbarkeit des Nervensystems steigt (5. Aufl. S. 133), woraus er voreilig schliesst, dass die physischen Wirkungen dieser Art durchweg pathologische seien (10, 117). Aber darin hat er unzweifelhaft Recht, dass alle realen Gefühle, welche der Tonschöpfung im Komponisten vorausgehen und der Aufführung im Hörer folgen, gleichviel ob sie gesunder oder krankhafter Art seien, ausserästhetische Gefühle sind, die nicht zum ästhetischen Gehalt des Kunstwerks gehören (133—143), und die, wenn auch in geringerem Maasse, auch von anderen Künsten hervorgerufen werden (11—12). Er verwirft allen transcendenten geistigen oder Gefühlsgehalt als einen nicht zum Kunstwerk als solchen gehörenden (73). Er bemerkt ferner ganz richtig, dass die Musik nicht minder als die bildenden Künste eine Entäusserung der Subjektivität fordert, weil sie als bildende Thätigkeit der Phantasie eine objektive Thätigkeit ist (107—108); er sagt damit nichts anderes wie Hegel, wenn derselbe verlangt, dass die Musik zwar die Entäusserung der Subjektivität, aber die freie Aussprache des individualitätslosen Inneren sein solle, womit die individuellen Verschieden-

heiten der künstlerischen Genies und Talente keineswegs bestritten werden sollen.

Nur die Phantasie, nicht das Gefühl ist das Organ, welches den ästhetischen Schein sowohl erzeugt als auch auffasst, die Thätigkeit des reinen Schauens (8, 148), oder, wie Schopenhauer sagen würde, der willensfreien Kontemplation; nur die Phantasie ist beim Kunstgenuss unmittelbar thätig, was nicht in sie eingeht, gehört nicht zum ästhetischen Gehalt des Kunstwerks. Speciell die Tonphantasie hat für ihren ästhetischen Schein kein Naturvorbild zur Nachahmung, wenigstens nicht für Melodie und Harmonie, und insofern keinen äusserlich in der Natur gegebenen Stoff, kein Sujet oder keinen objektiv realen Gegenstand, also auch, falls man Naturvorbild und Inhalt identificiren wollte, keinen Inhalt (182, 187—188). Nur der Rhythmus kann erfahrungsmässig gegebene Bewegungs- und Veränderungsrhythmen unmittelbar nachbilden (162), während Melodie und Harmonie ebenso wie der einfache Tonklang nur symbolisch zum Ausdruck nicht musikalischer Vorgänge oder Seelenregungen werden können (30—32). Hätte die Musik einen bestimmten Gegenstand zum Inhalt, so müsste derselbe sich in Worten ausdrücken lassen; ein unbestimmter Inhalt ist, so weit als er unbestimmt ist, kein Inhalt (183), wenigstens kein „darstellbarer" Inhalt, weil ja „Darstellen" das bestimmte Hinstellen, das formale Ausprägen zur Bestimmtheit bedeutet (37, 49). Unbestimmte Gefühle können darum nicht der Inhalt der Musik sein, sofern sie unbestimmt sind, sondern nur, sofern ihnen doch noch eine konkrete Bestimmtheit, wenn auch allgemeinerer Art zukommt; die Bestimmtheit der Gefühle kann aber nur in bestimmten Vorstellungen liegen (25—26), diese aber scheinen grade ausserhalb der Ausdrucksfähigkeit der Musik zu liegen.

In allem bisher Angeführten befindet sich Hanslick mit dem ästhetischen Idealismus in vollständiger Uebereinstimmung; das Problem ist richtig gestellt, verschiedene falsche Lösungen sind richtig ausgeschlossen, und es fragt sich nun bloss, ob zu der richtigen Lösung fortgegangen wird. Diess ist nun aber nicht der Fall; vielmehr schliesst Hanslick aus der Unmöglichkeit der musikalischen Darstellung von unbestimmten und durch bewusste Vorstellungen bestimmten Gefühlen auf die Unfähigkeit der Musik zur Darstellung von immanenten Gefühlen überhaupt, worin er durch die Nichtunterscheidung der realen, ausserästhetischen, accidentiellen oder „transcendenten" Gefühle von den idealen, ästhetischen, immanenten Phantasiegefühlen (16, 153) bestärkt wird. Indem er die Bedeutung der unbewussten Vorstellungen und die symbolische Ausdrucksfähigkeit der Musik zwar ahnt, aber in ihrer Tragweite verkennt, und die durch die ästhetische Phantasie reproducirten unrealen Gefühle sich gar nicht in den Sinn kommen lässt, verschliesst er sich das principielle Verständniss des wahren idealen Inhalts der Musik und findet sich zum Versuch einer formalistischen Lösung des Problems hingedrängt.

Während in der Wortsprache der Klang nur als Zeichen zur Vermittlung einer Bedeutung wirkt, soll er in der Musik die Sache selbst und reiner Selbstzweck sein (99). Hierbei ist übersehen, dass

auch der dichterische Wortklang eine selbstzweckliche formale Schönheit entfaltet, abgesehen davon, dass er der Uebermittlung eines Vorstellungsinhalts dient, und dass beide Seiten in Harmonie stehen müssen, wenn die Schönheit des poetischen Gesammteindrucks gewahrt bleiben soll; ebenso kann der musikalischen Klangwirkung eine selbstzweckliche formale Schönheit zugestanden werden, ohne darum deren Werth als Uebermittlerin eines idealen Gefühlsgehalts einzuschränken, wofern nur die Harmonie beider Seiten für die Schönheit des Gesammteindrucks gewahrt ist. Wortsprache und Tonsprache sind also beide formaler Selbstzweck und beide Mittel für den Inhalt, wobei allerdings einzuräumen ist, dass die formale Schönheit im Tonkunstwerk einen viel breiteren Raum einnimmt und eine viel grössere relative Selbstständigkeit besitzt als im Dichtwerk.

Hanslick leugnet nun zwar Alles, was über die formale Schönheit des Tonkunstwerks hinausgehen könnte, aber er ist doch ein zu feinfühliger Musikkenner, um mit bloss mathematischen Formbestimmungen, wie z. B. Regelmässigkeit und Symmetrie, die musikalische Schönheit erschöpfen zu wollen (93—97). Er unterscheidet Form (im engeren Sinne) und Gehalt innerhalb der musikalischen Form (im weiteren Sinne) und versteht unter Form (im engeren Sinne) „die Architektonik der verbundenen Einzelnheiten und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht“, unter Inhalt „die zu solcher Architektonik verarbeiteten Themen“, auf deren musikalische Kraft und Fruchtbarkeit er den überwiegenden Werth legt (190—193). Der Inhalt eines Tonstücks soll also lediglich in den gehörten Tönen und ihrer Verbindung liegen (182—183, 141); aber insofern der Komponist musikalisch geistreich war, ist es auch ein musikalisch geistreicher Inhalt, den uns sein Tonstück bietet, und kann man mit Recht von dessen geistreichem Gehalt reden (193). Geistreich ist ein Tonstück, wenn die Phantasie des Künstlers „aus den geheimsten ursprünglichen Beziehungen der musikalischen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Kombinationen die feinsten verborgensten entdeckt und Tonformen gebildet hat, die aus freiester Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unsichtbares Band mit der Nothwendigkeit verknüpft scheinen“ (83). Diesen geistreichen Gehalt der Tonstücke und speciell der Themen, aus denen sie organisch entwickelt werden, nennt Hanslick auch wohl die rein musikalischen Ideen (27, 65), so dass er scheinbar innerhalb des ästhetischen Idealismus stehen bleibt (23), während er doch principiell mit demselben gebrochen hat. Unter „musikalischen Ideen“ versteht er „tönend bewegte Formen“ (65—66), wobei es gleichgültig ist, ob diese „Ideen“ durch ihren Rhythmus und ihre Dynamik an den dynamischen Wechsel realer Vorgänge in der Aussenwelt oder im Seelenleben erinnern oder nicht (27—30).

Die Schönheit der Musik, wenn man alles Ausserästhetische von ihr ausscheidet, steht demnach auf gleichem Boden mit der Arabeske oder dem Kaleidoskop; das „Tonkaleidoskop“ hat nur den Vorzug grösserer Mannichfaltigkeit vor dem „Farbenklavier“ oder der „Augenorgel“ voraus (66—67). Da Hegel auch in den untergeordnetsten Gattungen der formalen Schönheit noch dasjenige, was schön daran

ist, durch das ästhetische Scheinen der Idee auf niederen Stufen ihrer Entfaltung erklärt, so könnte man gegen den Ausdruck „musikalische Ideen“ im Sinne Hanslick's selbst vom idealistischen Gesichtspunkt kaum etwas einwenden, wenn nur nicht durch diese Vorwegnahme der Bezeichnung „Idee“ für ein ganz untergeordnetes Moment der musikalischen Schönheit die Verwendbarkeit dieses Ausdrucks für erschöpft ausgegeben werden sollte. Möchte der Reichthum des „Tonkaleidoskops“ noch so gross sein, so lohnte es doch nimmermehr die von der Menschheit bereits darauf verwandte Zeit, wenn nichts weiter dahinter steckte als die inhaltleere Ergötzung des reinen Formensinns.

Diese formalistische Ansicht ist offenbar zu wenig mit den Erfahrungen der Musikfreunde und Komponisten im Einklang, um sich in voller Schroffheit zu behaupten, und sieht sich deshalb zu Koncessionen genöthigt. Was Hanslick dem Komponisten versagt, das gewährt er dem Spieler oder reproducirenden, ausübenden Musiker, nämlich die Erlaubniss, „sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Glühen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen“ oder „den elektrischen Funken aus dunkelm Geheimniss zu locken und in das Herz der Zuhörer überspringen zu machen“ (112—113). Diess gilt im höchsten Maasse, wenn der Komponist selbst der Vortragende ist; hier kann der Ausdruck, welcher in den Vortrag hineingelegt wird, ein „wahres Sprechen“ werden, durch welches „Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfahndbar hinausrauschen aus ihrer Nacht, ihre Feste feiern, ihre Sagen singen, ihre Schlachten schlagen, bis der Meister sie zurückruft, beruhigt, beunruhigend“ (114). Was so stolz oder trübe klingt, darf natürlich nicht der unmittelbare Ausdruck der trüben oder stolzen Gefühle des Komponisten sein (110); das einfach pathologisch-reale Gefühl muss, um zum ästhetischen Gehalt werden zu können, erst „pathologisch im höheren Sinne“ werden (114), d. h. zum idealen ästhetischen Phantasiegefühl verklärt und der Noth und Begehrlichkeit des wirklichen Lebens entrückt und enthoben sein.

Ist diess aber geschehen, dann ist auch nicht mehr einzusehen, warum das Tonstück weniger zum Verständniss der Zuhörer „sprechen“ und weniger Gefühlsgehalt übermitteln soll, wenn die Komposition und der eigne Vortrag des Komponisten in verschiedene Zeitpunkte auseinanderfallen, oder wenn statt des Komponisten selbst ein reproducirender Künstler eintritt, welcher sich kongenial in alle Intentionen des Meisters versenkt. Der Komponist komponirt doch nicht allein auf die abstrakte „Richtigkeit der Noten“ im formal schönen Sinne hin, sondern er hört das Tonwerk mit dem inneren Ohr in der ganzen Lebendigkeit des improvisirten Vortrags mit allen Vortragsnüancen, die ihm als Ausführenden vielleicht gar nicht zu Gebote stehen; was er beim eignen Vortrag giebt, ist allemal weniger als dasjenige, was ihm als ideale Exekution vorschwebt. Die Aufgabe des reproducirenden Künstlers ist eben die, ein treuer Interpret der Intentionen des Tondichters zu sein, und es sind nur die stümperhaften oder schwachen Komponisten, bei denen es gestattet ist, vom Eignen hinzu-

zuthun. In dem wahrhaft genialen Tonwerk steckt Alles schon drin und noch viel mehr, als der beste Vortrag heraus zu holen vermag; denn auch die besten ausübenden Künstler reichen doch nicht an die Genialität des Komponisten und an das Ideal der Ausführung heran, das ihm bei der Konception des Kunstwerks vorschwebte. Das vollständige objektiv verwirklichte Kunstwerk ist erst das aufgeführte, wirklich erklingende Kunstwerk, nicht etwa die Komposition abstrahirt von der Ausführung; was in dem so verwirklichten Kunstwerk gilt, das gilt eben vom Tonkunstwerk überhaupt, also auch (nach Hanslick) die Ausdrucksfähigkeit. Indem aber die Reproduktion nur dasjenige objektiv verwirklicht, was der Tonphantasie des Komponisten in noch viel idealerem Ausdruck ursprünglich vorgeschwebt hat, muss auch dem musikalischen Kunstwerk schon vor aller Aufführung die Ausdrucksfähigkeit zugeschrieben werden, und es bethätigt diese Fähigkeit dadurch, dass es den Ausführenden zur Hineinlegung eines ganz bestimmten Ausdrucks zwingt.

„Jedes einzelne musikalische Element, d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Ackord, jeder Rhythmus u. s. f. hat seine eigenthümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken“ (75); „jeder einzelne musikalische Faktor einer Stelle trägt dazu mit Nothwendigkeit bei, dass sie grade diesen geistigen Ausdruck annimmt, so und nicht anders auf den Hörer wirkt“ (76). „Alles hat seine charakteristische Physiognomie und Art uns anzusprechen“ (78); was so von jedem einzelnen musikalischen Element gilt, muss in noch höherem Maasse von der eigenthümlichen Verbindung aller, d. h. dem ganzen Tonstück gelten. Jedes Tonstück, das ein Kunstwerk heissen will, muss den ausübenden Künstler zwingen, es so und nicht anders zum Gehör zu bringen, damit nicht die Art des Vortrags und seiner Wirkungen mit der eigenthümlichen Physiognomie des Stückes und ihrer Art, uns anzusprechen, in Widerspruch geräth. Ist aber die Ausführung eine vollkommen kongeniale Reproduktion des dem Komponisten vorschwebenden Ideals, dann muss auch solche Musik ebenso sprechend sein wie die frei improvisirte Phantasie des Komponisten selbst, und nur um so viel Besseres und Tieferes zu sagen haben, wie die Theilung der Funktionen es ermöglicht.

Auch der von Andern reproducirten Musik wird also ihr Charakter durch die geistige Kraft und Eigenthümlichkeit dieser bestimmten Tondichterphantasie aufgeprägt (73). „Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Komposition in hohem Grade die Fähigkeit selbst geist- und gefühlvoll zu sein“; nur muss dieser Geistes- und Gefühlsinhalt nicht jenseits der Tondichtung, etwa in begrifflich oder sprachlich zu begreifenden Gefühlen, die neben der erfüllten Tonphantasie herlaufen, sondern in dem Tonkunstwerk selbst als ein ihr immanenter gesucht und gefunden werden (73). Nur in den Tönen und durch die Töne erfasst der Tondichter den idealen Gehalt des Kunstwerks, so dass dieses keinenfalls als etwas Nichtmusikalisches zu denken ist, das erst in Töne zu übersetzen wäre; nicht der bewusste Vorsatz, eine bestimmte gedanklich vorgestellte Leidenschaft zu schildern, sondern die Er-

findung der unbewusst gehaltvollen Melodie oder des Themas ist der springende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Komponisten seinen Ausgang nimmt (73). Aber aus dieser berechtigten Betonung der Immanenz und der ästhetischen Untrennbarkeit von musikalischer Ausdrucksform und idealem Gehalt folgt doch keineswegs, dass der ideale Geistes- und Gefühlsgehalt, des Kunstwerks kein Geistes- und Gefühlsgehalt, sondern blosse Töne oder Tonverbindungen („musikalische Ideen“ im formalen Sinne) seien, wie Hanslick behauptet. Der Geistes- oder Gefühlsgehalt der bestimmten Melodie oder des bedeutungsvollen Themas, welches freilich ohne rhythmische und harmonische Grundlagen kaum gedacht werden kann (79—80), ist das eigentlich „Sprechende“ in der Musik; Harmonie und Rhythmus sind nur Beihilfen des Ausdrucks, die in zweiter Reihe stehen. Wenn schon die einfachen Töne, Accorde, Tonarten und Klangfarben eine charakteristische Physiognomie und dadurch physiognomische Ausdrucksfähigkeit besitzen (31), so muss diess doch von der bestimmten Melodie in noch weit höherem Grade gelten. Das was die Melodie durch ihre charakteristische Physiognomie uns verräth, das eben ist ihr idealer Geistes- und Gefühlsgehalt, nicht aber ist, wie Hanslick meint (191), sie selbst der ideale oder geistige Gehalt des aus ihr herausgesponnenen Tonstücks, wenn auch der ideale Gehalt des gesammten Tonstücks ebenso durch den idealen Gehalt des Themas oder der Themen bestimmt ist, wie die musikalische Form des ersteren durch diejenige der letzteren bedingt wird.

Es ist ein Irrthum, wenn Hanslick sagt: „was Inhalt eines Werkes der dichtenden oder bildenden Kunst sei, lässt sich mit Worten ausdrücken und auf Begriffe zurückführen“ (23), und wenn er diese falsche Behauptung dahin verallgemeinert, dass aller Inhalt von Kunstwerken begrifflicher, in Worten ausdrückbarer Inhalt sein müsse und dass, wo ein solcher fehlt, die Inhaltlosigkeit der betreffenden Kunst konstatirt sei (183, 194). Umschreiben kann man den Inhalt bei jedem Kunstwerk, auch bei dem musikalischen; beschreiben kann man ihn bei keinem. Was man bei einem Historienbilde oder einem geschichtlichen Drama beschreibt, sind doch nur Aeusserlichkeiten der Anordnung, der Personen und der Situation, also entweder Bestandtheile der Erscheinungsform des Kunstwerks oder die noch nicht künstlerischen Grundlagen seines idealen Gehalts, wie man sie etwa aus Geschichtswerken oder Chroniken entnehmen kann. Ist der Leser der Beschreibung mit künstlerischer Phantasie begabt, so kann er wohl versuchen, aus diesen Angaben die beschriebenen Kunstwerke nachzukomponiren, d. h. diejenige Erhebung des Historischen zum Aesthetischen, welche der Künstler vollzogen hat, auch in seiner Phantasieanschauung selbstthätig zu vollziehen; wenn ihm diess gelingt, wird er freilich implicite in seiner Phantasieanschauung auch einen ästhetischen idealen Gehalt als immanenten miterfasst haben, aber er weiss doch nie, ob er mit dem des beschriebenen Kunstwerks identisch ist, und er wird zu dieser ästhetischen Nachschöpfung durch die Beschreibung doch niemals genöthigt, sondern höchstens angeregt und mit Direktiven versehen.

Wer den idealen Gehalt eines Kunstwerks kennen lernen will, muss das Kunstwerk selbst auf sich wirken lassen, weil der Inhalt demselben immanent ist, unabtrennbar angehört und mit keinen andern Ausdrucksmitteln wiederzugeben ist. Diess gilt auch für die mit Worten darstellende Dichtkunst; keine andern Wortverbindungen als die, welche das Dichtwerk selbst ausmachen, sind im Stande, den eigenthümlichen idealen Gehalt desselben auszudrücken. In höherem Maasse als für die Gedankendichtung gilt es für die naive Poesie, in höherem Maasse als für die Dichtkunst gilt es für die Mimik, in noch höherem für die bildende Kunst, im höchsten Grade für die Musik, weil der Zusatz unbewusster Vorstellungen im idealen Gehalt in dieser Reihenfolge stetig wächst, also das Verhältniss des nicht in Worten wiederzugebenden Theils des idealen Gehalts zu dem in Worten ausdrückbaren immer ungünstiger für die Umschreibung wird.

Die relativ grosse Schwierigkeit der Umschreibung des idealen Gehalts der Musik mit Worten stammt sonach lediglich von dem starken Uebergewicht der unbewussten Begehrungs- und Vorstellungselemente in der qualitativen Bestimmtheit dieses Inhalts; bei den andern Künsten ist die Schwierigkeit der Umschreibung zwar geringer, aber direkt unsagbar ist der ideale Gehalt letzten Endes bei allen. Hanslick deutet die Unbewusstheit der Vorstellungselemente des Gefühls und ihrer Uebertragung wohl öfters an (25, 150); er weiss, dass die Unerklärbarkeit des Schönen (74), die Unerforschlichkeit des Künstlers (76), die Unübersetzbarkeit der uns doch so wohlverständlichen Tonsprache (70) auf derselben beruht, dass die Vernunftgemässheit dieser uns jetzt geläufigen Tonsprache nicht am Maassstab logischer Begriffe bemessen wird (71), sondern von der unmittelbaren Anschauung der Tonphantasie allmählich unbewusst entwickelt ist (166). Trotzdem verkennt er die Tragweite dieser unbewussten Vorstellungen und ihrer unbewussten Uebertragung und schneidet sich damit den einzigen Weg ab, auf welchem die Immanenz eines nicht mit Worten oder bewussten Gedanken auszudrückenden idealen Gehalts im Tonkunstwerk zu retten ist, wenn darunter etwas Höheres als formale Tonverhältnisse, wenn vor allem ein menschlicher Geistes- und Gefühlsgehalt darunter verstanden werden soll.

Jedenfalls ist es beachtenswerth, dass Hanslick ebenso wie Schopenhauer sich genöthigt fühlt, in den näheren Ausführungen die im Princip aufgestellte falsche Theorie wieder aufzuheben und in den vorsätzlich verlassenen ästhetischen Idealismus wieder einzulenken. (In der That ist Schopenhauer's Versuch, die Idee zu überspringen und die Musik als direktes Abbild des ansichseienden Weltwesens zu erklären, ebenso gescheitert, wie Hanslick's Versuch, den idealen Gehalt der Musik aller höheren Geistigkeit und Gefühlsinnigkeit zu entkleiden und auf formal-schöne musikalische Elemente herabzudrücken, und Beide haben unwillkürlich dem ästhetischen Idealismus, wie er in Hegel seinen principiellen Höhepunkt erreicht hatte, ihren Tribut gezollt.) Der unzulänglichen Durchführung Hegel's und den einseitigen Uebertreibungen Vischer's gegenüber hat Hanslick sich das nicht zu unterschätzende Verdienst erworben, die entgegengesetzte Einseitigkeit zu vertreten und

dadurch der Läuterung und Vervollständigung der konkret-idealistischen Musikästhetik den Weg gewiesen zu haben. —

Ebenfalls von dem ästhetischen Formalismus Herbart's ausgehend, aber der inhaltlichen Aesthetik schon viel näher kommend als Hanslick zeigt sich Lazarus, welcher eine beachtenswerthe „psychologische Analyse der Auffassung der Musik" in eine andere ästhetische Abhandlung eingeschachtelt und versteckt hat („Leben der Seele", dritter Band, 2. Aufl., 1882, S. 103—181). Er unterscheidet fünferlei Wirkungen der Musik: die ästhetische, pathetische, symbolische, associative und allgemeine idealisirende Wirkung. Unter der ästhetischen Wirkung versteht er dasjenige, was man auf Rechnung der formalschönen Beschaffenheit des Tonstücks schreiben kann: die gefühlsmässige Auffassung des Wohllauts und der Dynamik; schon hier wird anerkannt, dass durch das Hinzutreten der Apperception (oder Aneignung) zu der Perception (oder Auffassung) die Tonformen eine bestimmte seelische oder sinnliche Bedeutung erhalten mit Bezug auf solche uns bekannte Vorgänge, mit denen sie die gleichen formalen, quantitativen und dynamischen Verhältnisse besitzen (109). Aber streng genommen greift diese Apperception des Starken, Milden, Strengen, Zarten, Plötzlichen, Allmähligen, des Rauschens, Wogens, Steigens, Fallens, Eilens, Hemmens u. s. w. doch schon über die formalistische Auffassung hinaus, auf welche Lazarus die ästhetische Wirkung im engeren Sinne beschränken möchte.

Die „pathetische" Wirkung drückt den specifischen Erregungszustand aus, in welchen die Seele durch die Tonmassen versetzt wird. Diese Bezeichnung „pathetisch" ist jedenfalls besser, als „pathologisch", aber sie lässt doch die Frage offen, ob reale Stimmungen oder Gefühle mit ihr gemeint sind, oder nur ästhetische Anempfindungen oder Scheingefühle der Phantasie. Da Lazarus die eigentliche Nervenerregung, die nervös-sinnliche und nervös-seelische Wirkung der Musik dabei im Auge hat, so ist wohl das erstere anzunehmen. Dann ist es auch ganz richtig, dass diese Wirkung als solche ausserhalb des ästhetischen Gebiets fällt, ganz ebenso wie die des sinnlich Angenehmen in der Kunst überhaupt; es ist aber damit nicht ausgeschlossen, dass diese realen Gefühlsreaktionen zur Basis von ästhetischen Phantasiegefühlen und Stimmungen werden können, dass sie mit andern Worten gleich dem sinnlich Angenehmen überhaupt durch Verwendung als Material zum Aufbau ästhetischer Scheingefühle ästhetisch verwendbar gemacht werden können, wobei sie aber ihrer Selbstständigkeit entkleidet, zum dienstbaren Mittel für die reproduktive Phantasie herabgesetzt und im ästhetischen Gesammteindruck aufgehoben werden.

Das Entscheidende für den musikalischen Eindruck ist die dritte Wirkung, die symbolische. „Die musikalischen Gebilde wirken kraft ihrer Aehnlichkeit mit anderen Gebilden auf die menschliche Seele in ähnlicher Art, wie die Gebilde, denen sie gleichen", d. h. sie werden aufgefasst „wie lebendige, energische und ethische Wesen und Vorgänge" (118). Wie wir in einem Bilde nicht bloss das Abbild einer menschlichen Gestalt, sondern das Leben selbst zu erblicken glauben, so hören wir auch in den Tongebilden nicht bloss Ton-

abbilder von realen Wesenheiten und Energien, sondern deren Leben selbst; denn die Wirkung der symbolischen Apperception tritt noch stärker ein, wenn statt der Aehnlichkeit mit der Sache eine Aehnlichkeit ihres Eindrucks auf uns stattfindet, wenn also durch die Töne unmittelbar Gemüthsbewegungen in uns erzeugt werden, welche den von andern Dingen oder Ereignissen in uns hervorgebrachten gleich oder analog sind (118.) Man erkennt an diesem Punkte, wie wichtig die unmittelbar von den Tönen in uns erzeugten Gemüthsbewegungen (die pathetische Wirkung) als unentbehrliches Mittelglied zum Verständniss der symbolischen Bedeutung der Tongebilde ist; man begreift aber auch, dass die Tongebilde durch ihre reale nervöse Gefühlswirkung allein erst eine psychophysiologische, noch keine ästhetische Wirkung gewinnen, und dass eine mittelbare ästhetische Verwerthung den realen Gefühlswirkungen der Musik nur vermittelst ihrer Verwendung als Bausteine zur symbolischen Apperception zuwächst. Dieses Verhältniss ist von Lazarus im Dunkel gelassen. Hier erhalten auch die poetischen und mimischen Analogien der Musik ihren Platz, welche wichtige, aber keineswegs die einzigen Vergleichsobjekte der symbolischen Apperception sind; vielmehr umspannt dieselbe die gesammte organische und unorganische Natur, wie schon Schelling hervorhob, und auch im Gebiet des menschlichen Seelenlebens dringt sie in Tiefen ein, welche der Poesie wie der Mimik ewig verschlossen bleiben. Auch über das Gebiet und die Tragweite der symbolischen Musikauffassung sucht man vergebens bei Lazarus genauere Aufschlüsse; dagegen ist hervorzuheben, dass er auf die doppelte Symbolisirung der Tongebilde nach ihrer doppelten Aehnlichkeit einerseits mit objektiven selbstständigen, gegeneinander kämpfenden und sich verbindenden Wesenheiten oder Personen und andrerseits mit den subjektiven, von realen Vorgängen empfangenen Eindrücken aufmerksam macht (133—134.)

Die symbolische Auffassung der Musik gewinnt bei Lazarus dadurch eine erhöhte Bedeutung, dass er das Unbewusste in diesem Symbolisirungsprocess anerkennt. „Der Hörer braucht keine bestimmten Gedanken plastischer, theoretischer oder ethischer Art zu haben, die er als Gehalt derselben an eine gehörte Musik anknüpft; er weiss nicht, welchem Inhalt diese Musik analog ist, also nicht bestimmt, was sie ihm bedeutet. Dennoch wirkt sie auf ihn durch Bedeutung, durch Analogie mit andern Vorgängen, nur dass diese Analogie — diess wird vielleicht am häufigsten der Fall sein — nicht zum Bewusstsein durchbricht. Es sind dunkle Vorstellungen, welche aufkeimen, aber nicht zu fester Klarheit gelangen. Aus dem ungeheuren Schachte der unbewussten Vorstellungen, welche in unsrer Seele ruhen, wird irgend eine Gruppe aufgeregt, vielleicht eine ganze Schicht derselben in Bewegung gesetzt; aber sie steigen eben nur auf die Schwelle des Bewusstseins ohne dieselbe zu überschreiten und in die helle Beleuchtung anschaulichen Denkens zu rücken“ (138). „Je dunkler die Vorstellungen, desto energischer und bestimmter sind die Gefühle, welche sie begleiten“; je unbestimmter also die Vorstellungsbedeutung ist, welche wir einer Musik

beilegen, desto energischer und bestimmter wird ihre symbolische Gefühlsbedeutung für uns sein (139). Hiermit hat Lazarus in der That den Schlüssel zum Verständniss der Musik ergriffen; denn erst von diesen Sätzen aus wird Wagner's Behauptung verständlich, dass die Musik, selbst die reine Instrumentalmusik des Orchesters, etwas für den Verstand, die Wortsprache und Geberdensprache Unaussprechliches ausspricht und doch in ganz bestimmter konkreter sinnenfälliger Weise ausspricht (Oper u. Drama, 2. Aufl., 292—294). Lazarus hat Recht, wenn er den Zustand der unbewussten Vorstellungen, welche den symbolisch appercipirten Scheingefühlen theils zu Grunde liegen, theils begleitend eine bestimmte Färbung leihen, mit dem Zustand der Vorstellungen vergleicht, welcher der Einkleidung der Gedanken in Worte (sei es der eigenen Muttersprache, sei es einer fremden Sprache) vorhergeht (149—150); aber er hat auch ebenso Recht, die Vertauschung dieser Analogie mit einer Identifikation von Sprachgehalt und musikalischem Gehalt abzuwehren, weil es doch wieder ein specifisch anderer geistiger und Gefühls-Inhalt ist, der seinen Ausdruck in Tönen sucht und findet, als der ihn in Worten sucht und findet (160—161.

Als vierte Wirkung der Musik bezeichnet Lazarus die associative Hervorrufung von Bildern, Vorstellungen oder Gedanken, welche nicht auf wesentlichen und allgemeingültigen Aehnlichkeiten oder Analogien zwischen den Tongebilden und den vorgestellten Dingen, sondern lediglich auf zufälligen individuellen Verknüpfungen beruht (141). Es ist klar, dass diese Associationen ausserhalb des Gebiets der Aesthetik fallen und nur eine zufällige Nebenwirkung der Musik sind. Nur unter zwei Bedingungen können sie zu ästhetischen Wirkungen im Sinne der symbolischen Apperception werden, nämlich erstens, wenn die individuell associirten psychischen Funktionen nicht Vorstellungen, sondern Gefühle, und zwar ästhetische Scheingefühle sind, und zweitens, wenn sie durch gemeinsame persönliche, familiäre oder nationale Erfahrungen und Erlebnisse eine relative Allgemeingültigkeit gewonnen haben (148, 174 Anm. 1).

Als fünfte Wirkung der Musik führt Lazarus eine allgemeine Veredelung, Erhebung und Idealisirung unserer geistigen Atmosphäre an, welche aus jeder Art von Musik hervorgehen und von der scharfen und genauern Auffassung des besonderen Musikstücks und seiner bestimmten Bedeutung unabhängig sein soll (150—155). Man wird eine solche Idealisirung der allgemeinen geistigen Stimmung des Hörers doch nur von wirklich guter Musik jeder Art zugeben können, während frivole, lüsterne, gemein sinnliche und triviale Musik auf den ästhetischen Hörer ebenso verstimmend und auf ein niedrigeres Niveau herabdrückend wirkt, auch wenn sie in ihrer Art ausgezeichnet ist. Soweit aber eine solche allgemeine Gehobenheit der Stimmung durch Musik unabhängig von deren näherer konkreter Bedeutung hervorgerufen wird, haben wir darin doch nur die allgemeinste „pathetische“ Wirkung der Musik zu erkennen, die als solche ausserhalb des ästhetischen Gebiets fällt, und erst dann mittelbar in dasselbe Eintritt gewinnt, wenn sie als dienendes Mittelglied zur symbolischen Apperception der allgemeinen kathartischen Macht der Kunst überhaupt

und der Tonkunst insbesondere herabgesetzt wird. Jedenfalls gehört diese Wirkung zu der zweiten und dritten, ohne eine besondere fünfte Art für sich repräsentiren zu können.

Das Ergebniss der Lazarus'schen Analyse ist also, dass die musikalische Form durch den ihr eigenen formalschönen Eindruck dahin abzielt, den Hörer nicht bloss zur Perception der Form an sich, sondern auch zur symbolischen Apperception ihrer Bedeutung anzuregen, und dass dabei der letztere durch die an und für sich ausserästhetische nervöspathetische und associative Wirkung der Tongebilde mehr oder weniger unterstützt wird. Die Tongebilde bilden nicht Gefühle ab, wie die bildende Kunst es thut, sie drücken auch nicht in der Weise Gefühle aus, wie die Sprache es thut, aber sie „bedeuten" Gefühle in demselben Sinne, wie die Geberden des Mimikers oder der im Bilde dargestellten Gestalt, oder die Beleuchtung in einer Abendlandschaft (172) diess thun, und sie „bedeuten" diese Gefühle nicht als konventionelles Zeichen derselben, sondern als unwillkürliche Nöthigung zu deren unbewusster symbolischer Apperception. Die Bestimmtheit des Inhalts, den die Tongebilde bedeuten, ist nicht quantitativ, sondern qualitativ von der Bestimmtheit desjenigen Inhalts verschieden, welchen die Sprache bedeutet; „für logisch unbestimmte Gedanken hat oft Musik die rechte Bestimmtheit", aber für die Sprache sind musikalische Gedanken allerdings zu unbestimmt (172).

Diess Alles klingt nun ganz, als ob es von einem idealistischen Aesthetiker gesagt wäre. Trotzdem widerruft Lazarus gleich darauf, dass die Tongebilde Gefühle „bedeuten" (178), dass sie das Unaussprechliche wirklich sagen und aussprechen (173), sondern zieht sich darauf zurück, dass sie nur ähnliche Gefühle wie jenes Unaussprechliche „erzeugen", oder durch nervöse Reize „erwecken" (173, 178, 179), ignorirt also die dritte, symbolische Wirkung zu Gunsten der zweiten, pathetischen. Sobald man aber die symbolische Wirkung, in welcher das reell hervorgerufene Gefühl zu Gunsten des „bedeuteten" ästhetischen Gefühlsgehalts ignorirt wird, selbst wieder ignorirt, und auf das beim ästhetischen Verhalten des Hörers praktisch und faktisch zu ignorirende reelle (pathetische) Gefühl allein reflektirt, so scheint natürlich alle Gefühlswirkung *ausserhalb* des ästhetischen Gebiets zu fallen, und für dieses *allein* die *formalistische* Wirkung übrig zu bleiben. In Wahrheit sind nur die Gefühle, welche wir vermittelst der unbeachtet bleibenden pathetischen Wirkungen aus den Tongebilden als deren Inhalt herausdeuten, ästhetisch in Betracht zu ziehen; sie aber sind als ein nach psychologischer Gesetzmässigkeit vom Hörer hineingelegter, d. h. nothwendiger, allgemeiner und vom Komponisten beabsichtigter Inhalt der wahre Zweck der formalen Tongebilde, ohne welchen die letzteren zum Unwerth *gedankenlos betrachteter* Arabesken herabsinken müssten (121, Anm.). Weil Lazarus reelle Gefühle und ästhetische Scheingefühle nicht zu unterscheiden weiss, und der Komponist, wie leicht zu zeigen ist, nichts weniger beabsichtigt, als seine reellen Gefühle auszudrücken (177 bis 178), so hält er die Ansicht für widerlegt, dass die Musik die Aufgabe habe, Gefühle auszudrücken. Aber in der That hat der Kom-

ponist ideale ästhetische Scheingefühle auf Grund bestimmter Vorstellungen seiner Erinnerung oder Phantasie (157—158), z. B. die Phantasieanschauung von dem Schmerz einer Mutter um ihr verlorenes Kind (177), und diese idealen ästhetischen Scheingefühle will er in Tongebilden ausdrücken, oder was dasselbe ist, Tongebilde schaffen, welche nach psychologischer Gesetzmässigkeit den Hörer zwingen, sie auf diesen Gefühlsinhalt (aber ohne Rücksicht auf die bestimmten Vorstellungen der Erinnerung oder Phantasie, welche ihr im Komponisten zu Grunde lagen) zu deuten. Es ist also auch bei Lazarus eine offenbare Inkonsequenz, ein unmotivirtes Wiederabfallen von dem durch die psychologische Analyse bereits errungenen Standpunkt der inhaltlichen Aesthetik, was ihm ermöglicht, dem Wortlaut nach auf dem formalistischen Standpunkt stehen zu bleiben und nur die unmittelbare formalistische Wirkung als ästhetische gelten zu lassen. —

Auf ähnlichen Herbart-Hanslick'schen Voraussetzungen wie Lazarus fusst Hostinsky („Das musikalisch Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik" 1877). Er behauptet, dass die von der Musik in uns gewirkten Gefühle von uns als die unsrigen gewusst werden, dass sie subjektive, idiopathische Gefühle bleiben und nicht in das Tonkunstwerk hinausprojicirt werden (S. 55—56), so lange sie nicht von der Poesie ins Schlepptau genommen und von dem poetischen Gefühle bei deren Projektion in die poetischen Figuren gleichsam mit hinübergerissen werden (S. 103). Ohne Zweifel gewinnen die von der Musik erregten Gefühle für ihre Hinausversetzung aus dem Hörer einen festeren Anhalt an den poetischen Phantasiepersonen; aber es ist ganz unrichtig, dass sie ohne diesen Anhalt nicht hinausprojicirt und als Inhalt in das Tonkunstwerk verlegt würden. Wenn wir bei der Musik klagen oder jubeln, so glauben wir es doch nur mit der Musik zu thun, d. h. wir heften unsre Gefühle an die Töne als solchen, und jubeln oder klagen nur darum sympathisch mit ihnen, weil wir zu hören glauben, dass sie selbst es sind, die vor uns jubeln oder klagen. —

Unter den neuesten literarischen Erscheinungen, welche das vorliegende Problem behandeln, sind als einseitige Lösungsversuche Engel's „Aesthetik der Tonkunst" (1884) und Hausegger's „Die Musik als Ausdruck" (1885) hervorzuheben, von denen ersterer den Inhalt der Musik für einen von der Poesie erborgten, letzterer ihn für einen von der Mimik entlehnten ausgiebt.

Engel hat vor andern Hegelianern den Vorzug reicher und eingehender musikalischer Erfahrung als Kritiker und Gesanglehrer voraus und war dadurch in den Stand gesetzt, seiner keineswegs systematisch und erschöpfend angelegten Arbeit eine Menge belehrender und anregender Einzelheiten einzuverleiben. Da er den einzigen Weg zur Lösung der von Hanslick hervorgehobenen Schwierigkeiten, nämlich die Bestimmtheit der Gefühle durch unbewusste Vorstellungen, nicht sieht, so lässt er sich durch die Hanslick'schen Argumente allzusehr imponiren und giebt das ganze Gebiet der reinen Musik, d. h. der Instrumentalmusik, principiell dem ästhetischen Formalismus preis (S. 5). Dagegen sucht er dem ästhetischen Formalismus direkt das

Gebiet der Vokalmusik und indirekt dasjenige der dem Gesange dienenden Instrumentalmusik zu retten, und zwar dadurch, dass er die mit der Musik verbundene Poesie für das „Innere" der Vokalmusik erklärt (S. 156). Er sucht also das Problem nicht durch eine allgemeingültige Ueberwindung der Hanslick'schen Einwürfe und eine tiefere Rechtfertigung des ästhetischen Idealismus, sodern durch Gebietstheilung zu lösen.

Engel geht mit Recht davon aus, dass es einseitig ist, an der Musik bloss das Ausdrucksmittel für Empfindungen zu betonen und das Formalistische und Architektonische gering zu schätzen (5); denn nur die Untersuchung der charakteristischen Physiognomie der formalen Elemente der Musik und ihrer formalen Verbindungen kann das Verständniss für die charakteristische Physiognomie und Ausdrucksfähigkeit eines ganzen Tonstücks erschliessen. Deshalb geht er mit Recht auf die Charakteristik des Taktes, des Tempos, der Höhe und Tiefe, der Konsonanz und Dissonanz, der Ackordarten, der Tongeschlechter, und auf die Verbindungen dieser Elemente ein und bringt dabei viele schätzbare Untersuchungen (43—50, 104, 112—114).

Mit Helmholtz erbaut er die Harmonik auf der reinen (nicht wie Herbart auf der temperirten) Stimmung (289—328), und die Untersuchungen über den Einfluss der temperirten Stimmung auf die musikalische Komposition, wie er sie in seiner Schrift über „das 53stufige Harmonium" niedergelegt hat, gehören zu den feinsten und saubersten, aber auch schwerverständlichsten Leistungen der bisherigen musiktheoretischen Literatur. Gegen Helmholtz aber vertritt er den positiven Charakter der psychischen ästhetischen Eindrücke und widerlegt mit schlagenden Erfahrungsthatsachen die physiologische Theorie, wonach das musikalische Gefallen nur ein negatives, durch Abwesenheit von Schwebungen bedingtes, das Missfallen aber den vorhandenen Schwebungen proportional sein soll (306—319). Am nächsten steht er der Theorie Hauptmann's, wenngleich er wesentliche Modifikationen an derselben für nöthig hält (319—322, 15—33); freilich bleibt auf diesem Gebiet noch das Beste zu thun übrig, da durch alle bisherigen Versuche die entscheidenden Probleme (z. B. die Nothwendigkeit bestimmter Auflösungen des Dominantseptimen-Ackordes) nicht gelöst sind.

Während die physiologische Ansicht von Helmholtz den geistigen Einheitstrieb nur für die höheren Ziele der Kunst als maassgebend betrachtet, für Intervalle und Ackordverbindungen dagegen die blosse Beschaffenheit des Ohrs und die Abwehr der physischen Unlust als bedingend anerkennt, sucht Engel auch im bloss sinnlichen Element des Hörbaren die Begründung des musikalischen Gefallens in der Befriedigung des geistigen Triebes, das Mannichfaltige einheitlich zu begreifen (5). Die Tonhöhe, der Tonklang, die Arten der Konsonanz u. s. w. sind unbewusst wirkende Rhythmen, gerade so wie der Takt ein bewusst wirkender Rhythmus ist, und die Zurückführung der musikalischen Regeln und Gesetze auf diese unbewusste Rhythmik der Elementarbestandtheile enthüllt ihre unbewusste Vernünftigkeit (37). „Symmetrie des bewussten Rhythmus und Symmetrie des unbewussten Rhythmus in den Verhältnissen der Tonhöhe, und die Entwicklung

aller möglichen Konsequenzen dieses Grundprincips ist Musik“ (265); das Wesen der Musik liegt in der Gestaltung des hörbaren Daseins durch den ordnenden Verstand (265), oder, da Alles auf den Rhythmus, d. h. die gegliederte Zeit zurückführt: „Musik ist vernünftig gegliederte reine Zeit“ (39.)

Diese Definition ist, wie Engel weiss, rein formalistisch (5); hätte die Musik keinen weiteren Inhalt, so wäre sie ein rein formalistischer „Zeitvertreib“ (39). Wenn man in der „vernünftig gegliederten reinen Zeit“ das Wesen der Musik, statt ihrer Form, erschöpft findet, so ist eigentlich die Frage nach dem Inhalt schon von vornherein durch Verneinung abgeschnitten. Denn jeder nun etwa noch aufzuzeigende Inhalt müsste der Musik ausserwesentlich oder unwesentlich sein, d. h. wesentlich einer anderen Kunst angehören, sofern er doch noch ästhetisch sein soll. Diess ist denn auch Engel's Meinung, wenn er nach einem „anderweitigen“ Inhalt fragt, welcher mit der Musik „in Verbindung zu bringen“ wäre (50), wenn er davon spricht, dass, weil die verschiedenen Arten der künstlerischen Phantasie in einander spielen und weben, auch an der Tonphantasie sich die dichterische entzünden könne (42).

Es ist klar, dass die formalistische Kritik mit dieser Auskunft leichtes Spiel hat. Mag noch so sehr eine gewisse Art der Musik das Bedürfniss haben, sich mit Poesie zu verbinden, mag noch so sehr eine gewisse Art der Poesie das Bedürfnis haben, sich mit Musik zu verbinden, mag die Verbindung oder Mischung beider Künste noch so natürlich scheinen und ihr ästhetischer Werth noch so hoch stehen, so bleibt sie doch immer Mischung, und das Ganze, das aus dieser Verbindung hervorgeht, ein Mischkunstwerk im Gegensatz zu den Werken einfacher, reiner, unvermischter Künste (78—79). Der Inhalt, den die dichterische Phantasie zum Tonkunstwerk hinzubringt, ist ein poetischer und kein musikalischer, und wenn das letztere keinen andern Inhalt hat als diesen, so hat es eben keinen eignen, musikalischen, nur einen fremden, erborgten Inhalt, ist also als Tonkunstwerk trotz aller Verbindung inhaltlos. Der ästhetische Formalismus ist damit für das musikalische Gebiet als solches als die allein berechtigte Theorie anerkannt, und diese Thatsache wird durch die Möglichkeit der Verbindung mit poetischem Inhalt gar nicht alterirt. Der musikalische „Zeitvertreib“ würde dann wie ein ornamentaler Schmuck und Zierrath arabeskenartig das poetische Kunstwerk umschlingen, ähnlich wie die gehaltlosen Kadenzen, Fiorituren, Triller und Koloraturen der italienischen Vokalmusik die thematische Melodie umschlingen. Von einem inneren Zusammenhang von Musik und Dichtung könnte gar nicht die Rede sein, da ja die Musik von diesem Standpunkt aus betrachtet kein „Inneres mehr hat, das mit dem Inneren der Dichtung sich decken oder in organischer Beziehung und Verwandtschaft stehen könnte; der Zusammenhang wäre dann nur ein äusserlicher, insofern einerseits gewisse Formen der Musik den Schlingpflanzen ähnlich zu wenig formelles Rückgrat hätten, um anders als durch Anranken an die Poesie vegetiren zu können, und andrerseits gewisse Arten der

Poesie, ähnlich gewissen Frauen, das Bedürfniss hätten, sich mit gehaltlosem Putz und Flitterkram zu zieren.

Solche Konsequenzen sind nun aber durchaus nicht nach Engel's Sinn und müssen in seinen Augen den bei der principiellen Stellungnahme begangenen Fehler aufdecken. Darum bemüht sich Engel in den Ausführungen überall, die Einseitigkeit seiner principiellen Aufstellungen zu mildern und gelangt dabei schliesslich dahin, dieselben unvermerkt aufzuheben, ähnlich wie es auch Schopenhauer und Hanslick gegangen war. Darum sind es hauptsächlich diese zum ästhetischen Idealismus zurückbiegenden näheren Ausführungen, durch welche sein Werk ein principielles Interesse beansprucht.

Alles Poetische ruht auf der Empfindung, auf dem Gefühlsgehalt der in Worte gefassten Anschauungen, und nur die gleichgültige Vorstellung ist ganz unpoetisch (150). Aber je nachdem Vorstellen, Empfinden oder Wollen in ihrem Gehalt überwiegt, ist die Poesie episch, lyrisch oder dramatisch (149). Die Empfindung mit Schopenhauer dem Gebiet des Willens unterzuordnen, trägt Engel nur deshalb Bedenken, weil bei schwachen passiven Naturen, oder im ermatteten Zustande, oder bei unwichtigen Dingen das Seelenleben auf der Stufe der Empfindung stehen bleibt, ohne zum Wollen zu gelangen (56); aber dann sind doch auch die Willensregungen als Begehrungen da, und nur nicht mächtig genug, um die entgegenstehenden Neigungen der Trägheit, Unschlüssigkeit u. s. w. zu überwinden und zur That zu drängen. „Nur insofern sie Empfindungen hervorrufen will, drängt die Poesie zur Musik" (157); das Epos fordert am wenigsten die Musik, die Lyrik am meisten, und das Drama nur insofern, als es die auf ihren Gipfelpunkt gelangten Empfindungen darstellt (69—70). Soll nun dieses Streben der Lyrik nach Verbindung mit Musik erklärbar sein, so ist diess doch nur unter der Bedingung möglich, dass die Musik dieselben oder verwandte Gefühle und Stimmungen mit anderen Mitteln ausdrückt wie die Poesie, so dass beide Künste sich zur Darstellung desselben Inhalts nach verschiedenen Seiten vereinigen. Dann muss aber auch die Musik, schon vor ihrer Vereinigung mit Poesie und ganz abgesehen von derselben, einen konkreten Inhalt in der Darstellung menschlichen Seelenlebens besitzen, und insbesondere ein Spiegel der gefühlsmässigen Seelenzustände sein (147).

Diess ist nun in der That Engel's eigentliche Meinung, wenngleich dieselbe im Widerspruch mit seinen Behauptungen steht, dass die Instrumentalmusik keine Empfindungen darzustellen, sondern höchstens gleich jeder anderen Kunst das eine Gefühl allgemeiner ästhetischer Befriedigung hervorzurufen habe (70), und dass der „anderweitige" Inhalt der Vokalmusik in der mit ihr verbundenen Poesie bestehe. Der grösste Werth des Engel'schen Buches liegt gerade in dem Nachweis des Charakteristischen, durch welches die musikalischen Elemente und ihre Verbindungen die Möglichkeit besitzen, ebenso gut wie das dichterische Wort, wenn auch in anderer Weise, zum Spiegel von Seelenzuständen und Seelenvorgängen zu werden (147). Trefflich sind die Beispiele, in welchen Engel die Behauptung Hanslick's bekämpft, dass die grösseren Tonkünstler dieselben Tonstücke zu dem

verschiedensten und entgegengesetztesten Text gesetzt hätten (95 bis 103); sehr gut ist ferner die Elementaranalyse eines Schubert'schen Liedes (360—366), geradezu meisterhaft diejenige des Vorspiels zur Florestan-Arie auf ihren charakteristischen Inhalt (123—143). Wenn auch bei allen solchen Versuchen die Einsicht festgehalten werden muss, dass die Sprache den musikalischen Inhalt nicht beschreiben, nur umschreiben kann, und dass trotz aller abstrakten Bestimmungen doch dessen letzte und eigentlichste konkrete Bestimmtheit etwas Unsagbares bleibt, so liegt doch in diesen Analysen die faktische und unzweideutige Anerkennung, dass die Musik als solche einen eigenthümlichen idealen Gehalt hat (148). Denn das Lied besitzt auch für denjenigen noch einen ganz konkreten Gefühlsgehalt, der es zum ersten Mal von Instrumenten vortragen hört und seinen Text gar nicht kennt, und das Orchestervorspiel zu einer Arie ist und bleibt reine Instrumentalmusik, wenn es auch als Vorspiel zur Vokalmusik nicht mehr allein den Kompositionsgesetzen der reinen Instrumentalmusik folgt, sondern durch diejenigen der Vokalmusik mit bedingt ist.

Dass die rein formale Schönheit in der Instrumentalmusik eine grössere Rolle spielt als in der Vokalmusik, wo sie in höherem Grade als Ausdrucksmittel in den Dienst des Charakteristischen getreten ist, wird man Engel bereitwillig zugeben; aber es scheint unstatthaft, diesen graduellen Unterschied zuerst zu einem ausschliessenden Gegensatz aufzubauschen, um nachher denselben im Widerspruch mit sich selbst wieder zurücknehmen zu müssen. Wenn der Entwicklungsgang jeder Kunst den Fortgang vom formal Schönen zu steigenden Graden des charakteristisch Schönen zeigt (284), wenn die Instrumentalmusik vorzugsweise dadurch fortschreitet, dass sie die neben ihr gewonnene Ausbildung der Vokalmusik auf höherer Stufe für sich verwerthet (347), dann ist es klar, dass und wie auch die Ausdrucksfähigkeit der reinen Musik sich im Fortgang der Entwicklung steigert. Aber selbst auf den untersten Stufen der Leier und Hirtenflöte ist die Instrumentalmusik schon charakteristisch und eines mächtigen symbolischen Ausdrucks fähig; sie gewinnt denselben nicht etwa erst dadurch, sondern sie steigert ihn bloss dadurch, dass sie die höhere Ausdrucksfähigkeit der einseitig idealisirten Sprachmimik des Gesanges nachahmend in sich aufnimmt.

In allen Künsten handelt es sich um Durchdringung von Begriff und Anschauung, Idee und sinnlicher Erscheinung; in der Poesie ist die Sinnlichkeit, in den bildenden Künsten und der Musik die Idee das dem andern Faktor immanent Gesetzte (283). Zwischen den bildenden Künsten und der Poesie bildet die Musik die indifferente Mitte, weil in ihr die Materie zwar nicht mehr als eine beharrende gesetzt, aber auch der Geist noch nicht (mit Worten, an die das verstehende Bewusstsein sich halten kann) ausgesprochen ist (384, 265). In diesen Ansichten Engel's ist deutlich gesagt, dass die Musik einen ihr eigenthümlichen idealen Inhalt besitzt, nicht nur ebenso gut wie die andern Künste, sondern besser als die bildenden Künste, wenn auch nicht so gut wie die Poesie. Diese Stufenfolge kann ich ebensowenig zugeben wie die Immanenz der Sinnlichkeit in der Idee, welche

Engel der Dichtkunst zuschreibt; da aber diese Fragen ausserhalb des hier behandelten Gegenstandes liegen, so genügt es, darauf hinzuweisen, dass der ideale Gehalt der Kunst für alle Künste wesentlich derselbe ist, aber in jeder einzelnen Kunst sich unvollständig, weil einseitig, offenbart, und dass die Poesie nicht das Recht hat, das menschliche Seelenleben ganz und gar für sich allein gleichsam im Voraus mit Beschlag zu belegen, um nachträglich erst den andern Künsten etwas von „ihrem" Inhalt leihweise zu überlassen. Alle Künste haben das gleiche Recht, das menschliche Seelenleben ohne weitere Vermittlung zu ihrem Inhalt zu nehmen und es von der ihnen erreichbaren Seite darzustellen. Am wenigsten hat die Musik es nöthig, bei der Poesie auf Borg zu gehen, da sie durch die Tiefe ihrer Innerlichkeit in gewissem Sinne die Urkunst, das sinnliche Gegenbild des Logisch-Metaphysischen ist, in naher Verwandtschaft mit der Religion steht, und dem für sie Veranlagten das höchste Lebensglück gewährt (404—405). —

Wenn Engel die Ausdrucksfähigkeit der Musik wesentlich als eine durch die Verbindung mit der Poesie vermittelte auffasst, so lässt F. von Hausegger dieselbe in ähnlicher Weise eine Anleihe bei der Mimik machen („Die Musik als Ausdruck". Wien 1885). Beide haben darin Recht, dass der Gesang in gewissem Sinne idealisirte Rede, und die Instrumentalmelodie bis zu einem gewissen Grade imitirte Gesangsmelodie ist. Während Engel mehr den Einfluss des poetischen Inhalts der Sprache betont, legt Hausegger den Nachdruck auf die mimische Seite der Rede, auf die Lautgeberde und auf den Rhythmus der mit der Lautgeberde unwillkürlich associirten Körpergeberden, und weist mit Recht auf den Einfluss der im Tanze rhythmisirten Körpergeberde auf die Entwicklung der Instrumentalmusik hin. In der That sind Liedweise und Tanzweise die beiden Angelpunkte, um welche die gesammte Musik sich dreht und welche ebenso in Wechselwirkung mit einander stehen, wie Vokalmusik und Instrumentalmusik. Es ist ganz richtig, dass die Musik ohne diese Wechselwirkung mit Poesie, deklamatorischem Vortrag und Tanz niemals dasjenige hätte werden können, was sie heute ist; aber daraus folgt doch nicht, dass ihr Inhalt und ihre Ausdrucksfähigkeit für diesen Inhalt ein von jenen aussermusikalischen Ausdrucksmitteln erborgter sei.

Schon der Tanzrhythmus ist ein der Mimik als solchen fremdes, zur mimischen Ausdrucksfähigkeit hinzutretendes, an und für sich bloss formal-schönes Element, mithin ein ursprüngliches Element, welches die Musik nicht erst aus dem Tanze zu entlehnen braucht, sondern das in beiden spontan und koordinirt sich entwickelt. Den zweigliedrigen Rhythmus mit Hausegger von der symmetrischen Zweitheilung des Athemholens, des Körpers und der Körpergeberden abzuleiten (S. 132—133), erscheint als gesuchte Künstelei Angesichts der Thatsache, dass für den gleichberechtigten dreigliedrigen Rhythmus eine ähnliche körperliche Anknüpfung fehlt. Die Ausdrucksfähigkeit des Tempos ausschliesslich daraus abzuleiten, dass jedes Tempo Stimmungen und Affekte anzeigt, bei denen die Schnelligkeit des Herzschlags der musikalischen Metronombezeichnung entspricht (139, 163), ist ebenfalls eine Uebertreibung, die sich durch eine unnütze Gebiets-

beschränkung des musikalischen Ausdrucksvermögens rächt. Der Ausdrucksfähigkeit der Harmonie wird Hausegger am wenigsten gerecht, wenn er ihre Bedeutung auf die Ermöglichung der Modulation und diese auf die Verlegung des Grundtones als des relativen Mitteltones der menschlichen Stimme in dem jeweilig auszudrückenden Affekt reducirt (S. 108—109); denn damit wird die Wirkung sowohl der verschiedenen Lagen desselben Ackordes als auch der harmonischen Fortschreitungen und Auflösungen innerhalb derselben Tonart zu einer rein formalistischen herabgesetzt und ihre Ausdrucksfähigkeit geleugnet.

Am ehesten scheint die Hausegger'sche Erklärung noch auf die Führung der Melodie zu passen; die Ansicht, dass der Gegenstand oder das Vorbild der musikalischen „Nachahmung" die mit Lautäusserungen verbundenen Ausdrucksgeberden der Menschen seien (179) ist nur eine Erweiterung der Kirchmann'schen Ansicht, nach welcher die Musik idealisirte Nachahmung der menschlichen Stimmmodulation bei Affekten sein soll. Aber auch hier bei der Melodie genügt es nicht, die Richtung der Idealisirung der instinktiven Lautgeberde einerseits durch die formalschöne Rücksicht auf die Bedürfnisse des aufnehmenden Gehörorgans und andrerseits durch die technische Rücksicht auf die Leichtigkeit der Hervorbringung durch das ausführende Stimmorgan vorzeichnen zu lassen (134). Diess alles sind nur mitwirkende Faktoren, welche den eigentlichen Kern der Ausdrucksfähigkeit der Melodie ebenso wenig berühren, als die Berufung auf die veränderte Stimmlage des Grundtons bei einer Modulation deren Gefühlscharakter erklärlich macht. Eine ausdrucksvolle Melodie sagt wirklich etwas, und zwar giebt sie in jeder ihrer Wendungen einen andern Gefühlsinhalt, aus denen allen ihr Gesammtinhalt sich zusammensetzt. Wenn diese Ausdrucksfähigkeit weder durch die physikalischen Verhältnisse der Klänge, noch durch die physiologischen Verhältnisse des Ohrs und Stimmorgans genügend erklärt wird, so ist es besser, unsere Unkenntniss in Betreff der natürlichen Vermittlung dieser Ausdrucksfähigkeit offen einzugestehen, als entweder um dieser unsrer Unwissenheit willen die Ausdrucksfähigkeit der Musik selbst zu leugnen, oder zur Beschönigung unsrer Unwissenheit die bisherigen unzulänglichen Erklärungsversuche für ausreichend und erschöpfend auszugeben und damit in beiden Fällen den theoretischen Kunstwerth der Musik gegen die Wirklichkeit herabzusetzen.

Es kam hier nur darauf an, einige besonders charakteristische und lehrreiche Stufen herauszuheben und an ihnen zu zeigen, dass bisher jeder Versuch, das Princip des ästhetischen Idealismus zu verlassen, in der Musikästetik zu seiner Selbstaufhebung geführt hat. Es ist daraus zu schliessen, dass die Mängel, welche den bisherigen idealistischen Musikästhetikern anhaften, durch Läuterung und Vertiefung des idealistischen Princips selbst, nicht aber durch Verlassen desselben überwunden werden müssen und können.

3. Die Bedeutung der Mimik und Tanzkunst.

Nur wenige Aesthetiker würdigen die Mimik und Tanzkunst einer genaueren Beachtung, und einige unter denselben nur zu dem Zweck, um die Ausschliessung derselben aus dem System der Künste zu begründen. So z. B. erwähnt Solger zwar beide in seinem i. J. 1815 erschienenen „Erwin“ (II 117), aber nur, um sie als blosse Aeusserungen oder besondere Richtungen der dramatischen Kunst bei Seite zu schieben. Kant, Schelling, Herbart, Hegel, Schopenhauer und Deutinger ignoriren dieselben vollständig. Diess ist bei Kant um so auffallender, als er die Künste nach den dreierlei Arten von Ausdrucksmitteln: nach Wort, Geberdung und Ton eintheilt, wonach man erwarten sollte, die Mimik als „Kunst der Geberdung“ berücksichtigt zu finden; diese Erwartung wird aber dadurch getäuscht, dass er als die Kunst der Geberdung die bildende Kunst behandelt. —

Der erste nachkantische Aesthetiker, der der Tanzkunst und Schauspielkunst unter der zusammenfassenden Bezeichnung „Orchestik“ einen den übrigen Künsten ebenbürtigen Platz im System der Künste anweist, ist der Schellingianer Ast (1805), dessen „System der Kunstlehre“ vielleicht für Trahndorff und Schleiermacher maassgebend geworden ist. Er behandelt die Orchestik als die Einheit der Anschauungskunst und Empfindungskunst (bildenden Kunst und Tonkunst) auf der Stufe der Realität (soll heissen „sinnlichen Wahrnehmung“), weil sie köperlich bildend und affektschildernd zugleich ist, also Organismus und Gemüthsleben, die in der Plastik getrennt sind, in sich vereinigt zur natürlichen Eintracht des menschlichen Wesens, zur lebendigen vollendeten Eintracht des harmonischen freien Lebens des Schönen. Die Orchestik ist somit auf der Stufe des Realen die nämliche Einheit des Objektiven und Subjektiven (wofür Ast leider auch Realen und Idealen sagt), wie die Poesie auf der Stufe des Idealen (d. h. der geistigen Phantasiethätigkeit), und wie innerhalb der Gattungen der Poesie speciell die dramatische Poesie die Einheit der epischen (objektiven) und lyrischen (subjektiven) Poesie ist. Auch die Mimik theilt sich in eine mehr objektive und eine mehr subjektive Unterart, die mimische Tanzkunst und die mit lebendiger Rede verbundene Schauspielkunst, ähnlich wie die bildende Kunst sich in Skulptur und Malerei spaltet (§ 100—106). —

Was bei Ast auf kurze und z. Th. doppelsinnige Andeutungen beschränkt bleibt, findet bei Trahndorff (1827) zum ersten Male seine nähere Durchführung. Er erkennt die Mimik und Orchestik nicht nur als integrirende, sondern auch als hochwichtige Bestandtheile des Systems der Künste an, ohne welche auch die übrigen Künste ihre verhältnissmässige Bedeutung und ihr wahres Leben verlieren (Aesthetik Bd. I S. 220), und behauptet, dass die gefühlsbewegte Mimik dem „ewigen Sein“ näher stehe als die starre bildende Kunst (II 10—11).

Die Mimik definirt er als die Kunst des Ausdrucks, d. h. der Bezeichnung des Verhältnisses des Lebens im Individuum zur Welt (II 278). Das mimische Talent kopirt die *a posteriori* in der Er-

fahrung gegebene Wirklichkeit gleich dem zeichnenden Künstler; aber damit wird die eigentliche Aufgabe der Mimik ebenso wenig erreicht, als wenn der Maler seine Studien an Schauspielern macht (II 283 bis 284). Das mimische Genie erreicht dagegen den höchsten aber auch schwierigsten Punkt in der Mimik: es vernichtet seine empirische Persönlichkeit und nimmt ein anderes Lebensprincip von abweichender Individualität in sich auf, das nun seinen Ausdruck von innen heraus *a priori* so bestimmt, wie dieses Leben als Princip es verlangt (II 281, 284). Die Mimik schliesst dreierlei Bewegung in sich: Mienenspiel, Geberdenspiel und Ortsveränderung (II 287—288). Dass das mimische Kunstwerk nur das Werden einer bestimmten Reihe von Lebenserscheinungen, also an sich kein Bleibendes ist, giebt kein Recht, ihm den Namen Kunstwerk abzusprechen, weil es doch eine bestimmt erfasste Reihe von Lebensmomenten ist und eben dadurch ideell zu einem Bleibenden wird, dass seine stete Erneuerung möglich ist (II 289). „So wie die Musik die überirdische Stimme ist, welche die Poesie begleiten soll und sich von ihr zur Selbstständigkeit lösen, so tritt die Mimik und Schauspielkunst jetzt ein, um den Kampf des Lebens sichtbar darzustellen auf den Stufen desselben, wo der Schmerz und die Thorheit waltet; dagegen muss sie sich enthalten der Darstellung des Sieges und der Andacht, denn da diese eigentlich rein innere sind und ohne Verletzung ihrer Würde nicht als ein äusseres Mannichfaltiges, sondern als eine Einheit des Inneren erfasst werden müssen, in welcher die Individualität aufgehen soll, so können sie nicht Gegenstände mimischer Darstellungen sein“ (II 341—342).

Im Gegensatz gegen die Mimik als der Kunst der ausdrucksvollen Bewegungen definirt Trahndorff den Tanz als die Kunst der raumdarstellenden Bewegung, d. h. als die Kunst, durch zeitliche Bewegung die Dimensionen des Raumes, deren Begränzungen und Verhältnisse zu entwickeln und auszubilden (II 293—4). Hiernach sollte man meinen, dass er den Tanz als ausdrucklose, d. h. bloss formal schöne Bewegungskunst bestimmen wolle, aber dieser Konsequenz entzieht er sich dadurch, dass er diesem zeitlichen Raumdarstellen in gradlinigen Bewegungen, Kurven und geometerischen Gestaltungen (II 294) eine symbolische Beziehung auf das räumliche Leben des Weltalls, d. h. auf die räumlichen Verhältnisse und Ortsveränderungen der Weltkörper und der Körperwelt beilegt (II 293). Es ist natürlich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass in älteren Naturreligionen gewisse religiöse Tänze als Kulturbestandtheile eine ähnliche symbolische Beziehung zum Planetensystem und Planetenlauf gehabt haben, wie die Stockwerktempel, aber es ist uns nichts von solcher symbolischen Verwerthung des Tanzes überliefert, und abgesehen von solchen möglichen Ausnahmefällen scheint doch die symbolische Beziehung der Tanzbewegungen auf die Ortsveränderungen der Weltkörper im Universum eine durch nichts gerechtfertigte Unterstellung. Die Gefahr der Entartung liegt für den Kunsttanz in dem Luxuriren mit der Technik, in dem Prahlen mit der ungewöhnlichen Besiegung von Schwierigkeiten, welche zu überwinden der Mensch eigentlich kein natürliches Bedürfniss und keinen Beruf hat; diese Richtung auf

die akrobatische Technik entspringt aber aus der einseitigen Bevorzugung der senkrechten Bewegung (des Sprunges) gegen die horizontale, und diese geht wieder Hand in Hand mit der Bevorzugung des Solotanzes gegen den Chortanz (II 302—305). Trahndorff bemerkt richtig, dass der gesellschaftliche Tanz theils eine sinnliche, theils eine im höheren Sinne kosmetische Bedeutung hat, in beiderlei Hinsicht aber nicht zur freien Kunst gehört (II 306—307), dass dagegen der religiöse Tanz im Konflikt mit der ihm ungünstigen Innerlichkeit des christlich religiösen Princips zu Grunde gegangen ist und gehen musste (II 311). Das Verhältniss der Mimik zur Tanzkunst ist völlig unklar dadurch gekennzeichnet, dass es dem Verhältniss der Plastik zur Bau- und Gartenkunst (II 10), oder aber dem Verhältniss der Kunst des Wortklanges zur Musik gleichgesetzt wird (II 309); jedenfalls passender wenngleich keineswegs erschöpfend wäre die Parallelisirung von Mimik und Tanz mit Malerei und Plastik. Trahndorff verkennt vollständig die Einheit von Mimik und Tanz im Charaktertanz, welcher sich eben durch den mimischen Ausdruck von dem ausdruckslosen formalschönen Tanz unterscheidet, wenngleich dem rhythmischen Stilprincip des Tanzes entsprechend der Ausdruck sich auch im Charaktertanz mehr auf das Geberdenspiel beschränkt. Dagegen weist er treffend darauf hin, dass nächst der Baukunst und Plastik bei den Alten die Tanzkunst die zur höchsten Vollkommenheit ausgebildete Kunst war, dass aber für die Entwicklung der Mimik bei ihnen kein Bedürfniss bestand, wie aus dem Gebrauch der Masken hervorgeht (II 335).

Da Trahndorff's Aesthetik fast unbeachtet blieb, so gelangten auch durch ihn die Ast'schen Andeutungen über die bedeutende Stellung der Mimik und Tanzkunst zu keinem Einfluss in der Geschichte der Aesthetik, und beide werden wiederum für das nächste Menschenalter aus dem System der freien schönen Künste hinausgewiesen. Aber sie finden doch von nun an mehr Berücksichtigung, wenn auch nur als dienende oder begleitende Künste, und dadurch wird der Boden für ihre neuerliche Restitution vorbereitet. —

Krause (1829) stellt die Anschauung der räumlichen Aussenwelt der Dichtkunst und Tonkunst gegenüber und zählt zur ersteren Gruppe Malerei, Plastik, Mimik und Orchestik (Aesth. § 60). Der Unterschied zwischen Mimik und Orchestik bleibt bei ihm unklar. Einerseits soll auch die Orchestik keine bloss formale Schönheit der Bewegung darbieten, sondern zugleich Ausdruck der geistigen Lebensbewegung sein (Vorles. üb. Aesth. S. 234), d. h. alle Orchestik soll wesentlich mimisch sein, aber so, dass das Mimische dem Orchestischen untergeordnet bleibt (§ 64); andrerseits ist auch die Mimik ebenso wie die Orchestik eine Kunst nicht der Ruhe sondern der Bewegung, da die Geberden in ihrem „Werden", ihrer „Aenderung" und in der „Reihenfolge ihrer Entwickelung" zur Anschauung gebracht werden müssen (Vorles. S. 226, 227, 229), und selbst die musikalisch-rhythmische Ausführung und Wiederkehr der Geberden gesteht Krause der Mimik zu (S. 231). Die Behandlung des Gegenstandes bei Krause ist werthlos, weil seine ganze Gliederung der Künste eine ziemlich principlose empirische Aufzählung ist, in welcher freie und unfreie

Künste bunt durcheinander geworfen werden und Mimik und Orchestik unter vielem andern Trödel eben auch nur ihr bescheidenes Plätzchen finden. —

Weisse (1830) sucht in der Dichtkunst eine höhere Synthese der räumliche Gestalten bildenden Kunst und der bloss in sich webenden, gestaltlosen Tonkunst (Aesth. II 223—227); aber er giebt zu, dass die Dichtkunst diese Synthese in einer andern, höheren (idealen) Sphäre vollzieht, und dass schon in der Mimik die Synthese der bildenden Kunst und Tonkunst in der Sphäre der realistischen sinnlichen Wahrnehmung gegeben sei (II 225—226). Wenn er trotzdem diese Synthese wegen der „äusserlichen Weise", in welcher sie hier vollzogen ist, verwirft, so müsste er folgerichtig auch die bildende Kunst und Tonkunst wegen der äusserlichen Weise, in welcher sie sich der sinnlichen Wahrnehmung darstellen, gleich mit verwerfen, und als einzige Kunst die Dichtkunst übrig lassen. Mit Recht bestreitet Weisse die Unterordnung der Mimik unter die bildende Kunst wegen ihrer Sichtbarkeit; eine sichtbare Kunst ist sie auf ganz andre Art als die bildende Kunst, nämlich insofern der Gesichtssinn hier die Bewegungen und Veränderungen sichtbarer Körper, dort die ruhende, für einen Augenblick fixirte Gestalt wahrnimmt (II 351). Wie das Streben, theatralisch zu sein, der Verderb der Malerei, so ist das Streben, pittoresk zu sein, der Verderb der Mimik; denn die Kunst der bewegten Gestalt kann die für momentane Auffassung komponirten malerischen Stellungen, Gruppirungen u. s. w. offenbar nur als aufgehobenen, nicht als unmittelbar gesetzten Theil ihrer selbst in sich tragen (II 351).

Trotz dieser anerkannten Selbstständigkeit der Mimik und ihrer ästhetischen Gesetze gegenüber der bildenden Kunst und trotz ihres synthetischen Charakters gegenüber der bildenden Kunst und Tonkunst räumt Weisse ihr doch keinen Platz in seinem System der Künste ein, in das sie wegen der rein triadischen Schematik desselben nicht zu passen scheint, und er entschuldigt sich damit, dass sie keine selbstständige Bedeutung als Kunst habe, sondern immer im Dienste anderer Künste stehe (II 350), als Mimik im Dienste der (dramatischen) Poesie, als Orchestik im Dienste der (dramatischen) Musik. Nun kann aber offenbar die mimische Darstellung eines Dramas niemals zur Poesie gerechnet werden, ebensowenig wie die Orchestik zur Opernmusik gehört; beim Tanz dient nicht sowohl die Geberdenkunst der Musik als die Musik der Geberdenkunst. Der Verlust einer selbstständigen mimischen Kunst in der Gegenwart beweist nichts gegen deren Möglichkeit und Wirklichkeit in der Vergangenheit. Ganz wunderlich ist Weisse's aus antiken Reminiscenzen geschöpftes Verlangen, dass die Mimik in der Operndarstellung eigentlich orchestisch rhythmisirt werden müsse (II 100—103). —

Schleiermacher stellt in seinen 1832/33 gehaltenen „Vorlesungen über Aesthetik" (S. 124—125) die Mimik einerseits mit der Poesie und Musik in die Gruppe der durch Wort-, Ton- oder Geberdensprache redenden Künste (im Gegensatz zu den bildenden Künsten) zusammen, andrerseits stellt er sie mit den bildenden

Künsten zu der Gruppe der durch das Gesichtsvermögen aufgefassten Künste zusammen im Gegensatz gegen die durch das Gehör wahrgenommenen Künste der Wort- und Tonsprache (155). Neben diese Gliederung aus der Art der Produktion und der Art der Perception stellt sich dann dritttens die Eintheilung in begleitende und selbstständige Künste (285—286), zu deren ersteren er Musik und Mimik, zu deren letzteren er Poesie und bildende Kunst rechnet. Von der Mimik behauptet er ebenso wie von der Musik, dass sie durch das Hervortreten als selbstständige Kunst den Kreis ihrer Berechtigung überschreite (118—119). Wie er die Instrumentalmusik auf die dienende Begleitung religiöser Kultushandlungen beschränkt wissen will (414—415), so die Pantomime auf den Ausdruck bekannter mythologischer Personen und Verhältnisse, obwohl er einräumen muss, dass die von ihm als wahre Kunst anerkannte italienische Pantomime unter diese Schablone nicht passt (353). Gäbe es wirklich Künste, die ihrem Begriff nach nur entweder einer andern Kunst oder religiösen Zwecken dienen könnten, so wären diess eben dienende, unfreie, accessorische Künste, welche aus der Reihe der freien Künste unbedingt ausgeschieden werden müssten; da aber dieses Schicksal nach den Konsequenzen aus Schleiermacher's Ansichten die Musik ebenso wie die Mimik betreffen müsste, so wird man wohl auch in Bezug auf die Mimik gegen diese Behauptungen Vorsicht anwenden müssen.

Die Mimik im weiteren Sinne theilt Schleiermacher in drei Unterarten: Mimik im engeren Sinne, Orchestik und die beide vereinigende Pantomimik ein (305), und als Eintheilungsgrund der Mimik und Orchestik giebt er an, dass erstere auf dem Mienenspiel des Antlitzes, letztere auf den Bewegungen der Gestalt beruhe (296, 300). Mit dem Mienenspiel des Antlitzes vereinigt er aber dann unvermerkt das Geberdenspiel der Glieder (329), wogegen er die orchestischen Bewegungen der Gestalt zu eng als „Ortsveränderungen" bestimmt (298); in Stellung und Ausdruck der ersteren sieht er eine Ruhe, in welcher auch die Beweglichkeit mit erscheint, in den orchestischen Locomotionen eine Bewegung, in welcher die Ruhe mit erscheint (299), hebt aber diesen Gegensatz wieder dadurch auf, dass er den Wechsel von Momenten der Bewegung (Aktion, Locomotion) und Ruhe (Stellung, Gruppirung) durch alle drei Unterarten der Mimik hindurchgehen lässt (354—355), wobei sogar die Bedeutung der ruhenden Gruppirung im Tanz für wichtiger erklärt wird als in der eigentlichen Mimik (357). Die abgeleitete Differenz, dass die Mimik individuell, die Orchestik gesellig sei, erscheint (abgesehen von der Schiefheit des Gegensatzes, der individuell und generell, oder isolirt und gesellig lauten müsste) gegenüber dem mimischen Wechselspiel und Zusammenspiel ebenso unhaltbar wie gegenüber dem Solotanz (297). Die Beziehung des Tanzes zum jugendlichen Blüthenalter des Lebens sowie die der Mimik zu allen Lebensaltern mit Bevorzugung desjenigen der Reife (360—361) könnte als Fingerzeig für das Wesen beider Gattungen dienen, bleibt aber unverwerthet. Nur gelegentlich und beiläufig wird erwähnt, dass die orchestischen Bewegungen rhythmisch sein müssen, und zwar deshalb, weil das Kunstmässige stets ein Ge-

messenes sein müsse, die gemessene Körperbewegung aber die rhythmische sei (313). Wäre der Grund stichhaltig, so wäre nicht abzusehen, warum er nicht auch für das Geberdenspiel der Mimik gelten sollte; so wäre entweder jeder Unterschied zwischen Mimik und Orchestik durch Rhythmisirung der Mimik aufgehoben, oder aber die eigentliche Mimik als nicht rhythmische, d. h. nicht kunstmässig aus der Kunst hinausgeworfen.

Durchaus ungewöhnlich, aber von grösster bisher unerkannter Tragweite ist das Hereinziehen der „Sprachmimik" in die Mimik als eines dritten Bestandtheils neben Gesichtsmimik und Geberdenmimik. Unter Sprachmimik versteht Schleiermacher die das Centrum der Mimik ausmachende Begeistung des Organismus in Bezug auf die Bewegung der Sprachwerkzeuge, durch welche keineswegs bloss die dem Sprachsinn angehörige Artikulation, sondern auch Höhe, Tiefe, Schnelligkeit und Langsamkeit [Stärke und Schwäche, Klangfarbe] und diese in ihrem Zusammentreffen und Wechsel bestimmt werden (330). Leider verfolgt er dieses Aperçü nicht weiter, und lässt namentlich die Fragen unberührt, welche daraus entspringen, dass zur Perception des so bestimmten Ganzen der Mimik nicht mehr ein Sinn genügt, sondern zwei erforderlich sind; die Konsequenz dieses Gedankens hätte ihn nothwendig auf eine synthetische Stellung der Mimik als Gesichts- und Gehörkunst zu den einseitigen Künsten des Gesichts und Gehörs (bildende Kunst und Musik) führen müssen. —

D e u t i n g e r scheidet die Mimik und Tanzkunst (ebenso wie die Beredsamkeit) aus der Reihe der selbstständigen Künste aus, und zwar aus doppeltem Grunde: nach Seiten des sich darstellenden geistigen Gehalts, weil sie ebenso wie die musikalische Virtuosität nicht eigne schöpferisch koncipirte Ideen ausdrücken, sondern nur Empfindungen, die durch die Eindrücke eines schon fertig an den Mimen herantretenden Kunstwerks geweckt werden, nach Seiten des Stoffes der Darstellung, weil ihnen ein Stoff von einheitlicher reeller Gegenständlichkeit fehlt und ihre Ausdrucksmittel (die ausdrucksvollen Bewegungen des menschlichen Organismus) nur unselbstständige, partielle und accidentielle Bestimmungen an einem Realen sind (157—159, 162—163, 166). In Bezug auf den ersten Punkt verwechselt Deutinger das poetische Kunstwerk eines Dramas mit dem mimischen Kunstwerk seiner Aufführung; der Schauspieler lässt sich durch die Poesie den Gang der Handlung, ja sogar den wörtlichen Inhalt seiner Sprachmimik vorschreiben, aber er schafft auf diese Anregung von Seiten einer andern Kunst hin ein völlig eigenartiges und selbstständiges mimisches Kunstwerk. Das Gleiche leistet er nach Anleitung eines blossen Scenariums in der Pantomime oder im Ballet, nur dass hier die Improvisation einen noch breiteren Raum gewinnt. Wenn der ausübende Musiker zum Komponisten wird, so bleibt er innerhalb derselben Kunst; wenn aber der Schauspieler zum Theaterdichter wird, so geht er zu einer andern Kunst über. Deshalb ist beides gar nicht zu vergleichen, was Deutinger übersehen hat. — Was den zweiten Punkt betrifft, so sind die menschlichen Organismen zweifellos das Material, durch welches der ästhetische Schein der Mimik erzeugt

wird, ebenso wie dasjenige, wodurch der Ohrenschein eines Gesanges erzeugt wird; im Sinne von „Material“ ist also an dem Vorhandensein eines selbstständigen, einheitlichen, wirklichen Stoffes und an dessen Gegenständlichkeit nicht zu mäkeln. Insofern aber die ausdrucksvollen Bewegungen nur vorübergehende accidentielle Bestimmungen dieses lebenden Materials sind, gilt für sie nur dasselbe, wie für die streichenden und schlagenden Bewegungen der Musikanten; wenn sie ausreichten, die Mimik aus der Reihe der Künste hinauszuweisen, so müsste die Musik gleich mit hinausgewiesen werden, da alle zeitlichen Künste von diesem Einwand in gleicher Weise betroffen werden. Auch das Tonkunstwerk, ja sogar das Dichtkunstwerk hat ganz ebenso wie das mimische Kunstwerk nur eine ideelle Existenz in der Phantasie des Künstlers, bis es durch accidentielle Bewegungen eine flüchtig vorübereilende reale Existenz gewinnt. —

Vischer behandelt die Tanzkunst und Mimik als anhängende Künste, und zwar reisst er sie völlig auseinander, indem er die erstere als anhängende Kunst der Musik in einem einzigen Paragraphen erörtert, die letztere weit später als anhängende Kunst der Dichtkunst zur Sprache bringt. Vischer bestimmt den Tanz als „rhythmische Plastik“ oder „musikalisch geregelte Mimik“ (§ 833); genauer müsste es heissen „rhythmisch bewegte Plastik“ oder „rhythmisch geregelte Mimik“, oder kürzer „rhythmisirte Mimik“, da zwar die Bezeichnung des Rhythmus durch Schlag- oder Klapperinstrumente dem Tanze wesentlich ist, aber nicht die Musikbegleitung. Wären übrigens diese Definitionen richtig oder erschöpfend, so müsste der Tanz im ersteren Falle, wie es bei Herbart und Kirchmann geschieht, als anhängende Kunst der Plastik (und nicht der Musik), im letzteren Falle als anhängende Kunst der Mimik (und nicht der Musik) angesehen werden. Der Tanz kann aber unmöglich gleichzeitig eine anhängende Kunst der Plastik, der Mimik und durch diese indirekt der Dichtkunst sein, und dabei noch in so enger Beziehung zur Musik stehen, dass Vischer sich versucht fühlt, ihn als eine anhängende Kunst dieser zu behandeln. Grade diese Vielseitigkeit der Beziehungen des Charaktertanzes oder der rhythmisirten Mimik zur bildenden Kunst, Musik und Poesie beweist am sichersten, dass er nicht anhängende Kunst einer einzelnen derselben sein kann, sondern eine selbstständige Stellung neben den andern Künsten einnimmt. —

Zeising ist der erste Aesthetiker nach Trahndorff, welcher der Mimik den ihr im System gebührenden Platz mit Nachdruck angewiesen hat. Er unterscheidet Tanzkunst, Gesangsmimik (die er auch Meloplastik oder Pantomimik nennt) und Schauspielkunst, und parallelisirt diese Unterarten der Mimik nicht nur mit den Unterarten der bildenden Kunst: Architektur, Skulptur und Malerei, sondern auch mit seinen drei Unterarten der tonischen Kunst, Instrumentalmusik, Gesang und Poesie (485). In der Tanzkunst erblickt er wie Trahndorff ein Bild der Weltkörperbewegung und stellt sie deshalb unter die „makrokosmischen Künste“ mit der Architektur und Instrumentalmusik zusammen (490); es liegt in dieser Zusammenstellung das Richtige, dass im Tanz ebenso wie in der Architektur und einem

Theil der Instrumentalmusik die formale Schönheit, insbesondere in ihren niederen Stufen, eine grössere Bedeutung hat als in anderen Künsten. Die Meloplastik unterscheidet Zeising dadurch von der Schauspielkunst, „dass das bewegende Motiv in ihr noch nicht das zu völliger Gedankenklarheit gelangte Wort, sondern nur die mit dem Wort verbundene zum Ausdruck der Gefühlsstimmung dienende Modulation der Stimme ist, und dass mithin die Körperbewegung mehr den Charakter der Innerlichkeit als den eines wirklich drastischen Aussichherausgehens trägt" (494). Hieran ist nur die letzte Folgerung richtig, insofern die komponirbaren Texte durchschnittlich einen mehr lyrischen, innerlichen Charakter haben werden, als die zur mimischen Deklamation bestimmten Dichtungen, obschon auch die Opernmimik sehr dramatische und drastische, und die Schauspielmimik sehr lyrische und innerliche Momente enthält. Ganz falsch aber ist die erste Hälfte der Erklärung. Kein Sänger wird textlose Solfeggien mit mimischer Gestikulation begleiten, obwohl er hier alle Modulationen der Stimme entfalten kann; wenn er aber einen Text singt, so darf man wenigstens ebensosehr wie beim Schauspieler die Hoffnung hegen, dass ihm der Sinn der Worte zur Klarheit des Gedankens gelangt ist, wenn diese Hoffnung auch bei beiden manchmal trügt. Auch der Schauspieler entnimmt nicht unmittelbar aus dem Wortsinn einen Anlass zu Geberden, sondern nur aus den Stimmungen, Erregungen und Strebungen, welche diese Worte ausdrücken, und das gleiche gilt natürlich vom Sänger sowohl in Bezug auf den Wortsinn wie in Bezug auf den Musiksinn, der ja unter Umständen den Wortsinn des Textes in Bezug auf die auszudrückenden Seelenregungen näher bestimmen und erläutern kann. Der Opernsänger hat aber durchaus keine andern mimischen Mittel zur Verfügung, um den aus Text und Musik erschlossenen seelischen Gehalt mimisch auszudrücken als der Schauspieler in Bezug auf den aus dem Text erschlossenen seelischen Gehalt, und darum ist die Absonderung der Opernmimik von der Schauspielkunst für so lange unmotivirt zu nennen, als man nicht mit Weisse vom Opernsänger eine orchestisch rhythmisirte, zwischen Schauspielmimik und Tanz in der Mitte stehende Art von Mimik fordert, worauf Zeising glücklicher Weise denn doch nicht eingegangen ist. Wenn die Opernmimik genöthigt ist, an Stelle des Wechsels dramatischer Geberden nur zu häufig einen Wechsel von Attitüden, Gruppen und typisch gewordener Gestikulationen zu setzen (547), so stammt dieser Uebelstand rein daher, dass die Handlung in der Oper viel langsamer fortschreiten muss als in der Oper, und dass deshalb der Sänger einen viel längeren Zeitraum zwischen je zwei dramatischen Aktionen mit undramatischem, lyrischem Spiel zu füllen hat. Der Sänger befindet sich fast beständig in einer ähnlich schwierigen Lage, wie der Schauspieler, der einer längeren Erzählung zuzuhören hat, oder wie Statisten, welche nicht direkt in die Handlung eingreifen.

Von der Geberdensprache im Allgemeinen denkt Zeising sehr hoch. „Nicht nur, dass sie die getreue, lebendige Begleiterin der eigentlichen Sprache ist, ohne welche die letztere selbst einen be-

trächtlichen Theil ihres Lebens und ihrer Wirkung verliert; nein sie hat auch eine selbstständige unersetzliche Bedeutung, indem sie mehr als die Lautsprache der getreueste und bezeichnendste Ausdruck der eigentlichen Persönlichkeit ist, und die feinsten Regungen des Gemüths, die verborgensten Züge des Charakters, die geheimsten Zustände des inneren Seelenlebens, die durch keine Worte wiederzugeben sind, mit oft sehr unscheinbaren, aber höchst bedeutsamen Mitteln zur Erscheinung bringt" (260). Zufolge ihres unwillkürlichen Ursprungs sind die Zeichen der Geberdensprache nicht so leicht zu beherrschen und logisch zu gliedern und zu verknüpfen und deshalb von geringer wissenschaftlicher Bedeutung; desto grösser aber ist ihre Bedeutung für die künstlerische Darstellung der Charaktere und ihres Seelenlebens (260—261).

Als Mimik der Oper und des Schauspiels vereinigt die Mimik ohne Zweifel den Augen- und Ohrenschein in sich, und ist insofern den bloss räumlichen oder bloss zeitlichen Künsten überlegen. Leider unterscheidet Zeising nicht zwischen dem poetischen Inhalt des (gesungenen oder gesprochenen) Textes und der Sprachmimik des Vortrags, wie sie z. B. beim Mitanhören einer Aufführung in einer unverstandenen Sprache sich deutlich vom Inhalt ablöst und für sich allein ein gewisses Verständniss der dargestellten Seelenregungen vermittelt. Hier gilt es, die Aufstellungen Zeising's durch den Schleiermacher'schen Begriff der Sprachmimik ergänzend und einschränkend zu berichtigen. Ohne die Verwechselung zwichen Sprachmimik und poetischem Inhalt des Textes würde Zeising schwerlich zu der Aeusserung gelangt sein, dass die Mimik obwohl dem Effekte nach höher, so doch der Entstehung nach tiefer stehe als die anderen Künste, weil sie durch Malerei und Poesie bedingt und als eine blosse Mischung und Mittelgattung aus beiden minder ursprünglich und produktiv als beide sei (499). —

Köstlin ist wie in vielen anderen Punkten so auch in Bezug auf die Stellung der Mimik im System der Künste theils durch Schleiermacher theils durch Zeising zu einer von andern Aesthetikern abweichenden Ansicht geführt worden; leider ist der zweite Band seiner Aesthetik, der die Künste behandeln soll, nicht erschienen, und die Andeutungen in dem ersten, 1868 erschienenen Bande über diese Frage (S. 997—1001) lauten doch allzu dürftig, um eine Kritik an dieselben anlegen zu können. Er hält Schleiermacher's Eintheilung in bildende und redende Künste fest, und versteht unter den letzteren Mimik, Musik und Poesie, so zwar, dass die Mimik der Tektonik (d. h. Architektur und Kunstindustrie), die Musik der Plastik, und die Poesie der Graphik (d. h. den zeichnenden und malenden Künsten) entsprechen soll. Es ist ebenso unverständlich, was die Mimik für eine Analogie mit der Architektur, als was die Musik für eine Analogie mit der Plastik haben soll. Da liegt denn doch die Analogie des Tanzes mit der Plastik und diejenige der Mimik mit der Malerei unendlich viel näher, wogegen allerdings Köstlin's Polemik gegen die Schelling'sche Parallelisirung von Architektur und Musik zu Recht bestehen bleibt. Aber wenn man Mimik und Musik die Plätze tauschen lässt, so kommt doch wenigstens eine erträgliche Analogie (zwischen

Mimik und Plastik) dabei heraus, während jetzt beide gleich verfehlt sind. —

In dieser Umstellung acceptirt Schasler das Köstlin'sche Schema, wobei er sich wesentlich durch seine kritischen Erwägungen über die Vischer'schen Aufstellungen und durch dessen Definition des Tanzes als einer „rhythmischen Plastik" (die mit der Herbart'schen Bezeichnung „Plastik in Bewegung" übereinstimmt) hat bestimmen lassen. Diess geht ziemlich deutlich daraus hervor, dass er in seiner „kritischen Geschichte der Aesthetik" (1872) von der Mimik noch gar nicht spricht, sondern immer nur vom Tanze, als der „bewegten Plastik", und dass er erst in seinem „System der Künste" (1882, 2. Aufl. 1885) den Tanz mit der Mimik vertauscht hat. Da er in dem ersteren Werke an Stelle der Schleiermacher-Köstlin'schen Zweitheilung der Künste in „bildende und redende" vielmehr diejenige in Künste „der Ruhe und der Bewegung" setzt, so gewinnt der Ausdruck „bewegte Plastik" hier die prägnantere Bedeutung, dass der Tanz in der Reihe der „Künste der Bewegung" eine analoge Stellung einnimmt wie die Plastik in der Reihe der „Künste der Ruhe". Auch in dem „System der Künste" spricht er fast nur von dem „Tanz" im Sinne des mimischen Charaktertanzes, wenn er „Mimik" sagt; er meint also hier noch dasselbe wie in der „kritischen Geschichte der Aesthetik", obschon er die Bezeichnung gewechselt hat. Die letztere entlehnt er im einen Fall von der Seite des „Tanzes", im andern Fall von der Seite des „Mimischen" an dem „mimischen Tanz", betont also auch dort die eine, hier die andre Seite an derselben Sache stärker.

Eine Unterscheidung zwischen Tanz und Mimik würde man bei Schasler vergebens suchen; den bloss formal schönen Tanz ohne mimischen Ausdruck ignorirt er vollständig, und den Schleiermacher'schen Begriff der „Sprachmimik" würde er mit Entschiedenheit verworfen haben, wenn er denselben einer Beachtung gewürdigt hätte. „Den lauten, vermittelst Modulation, Tempo, Tonhöhe u. s. f. dem poetischen Inhalt sich ackommodirenden Vortrag", d. h. die „metrische Recitation und Deklamation" rechnet Schasler in demselben Sinne zur Musik (!), wie die Gestikulation und Geberdung zur Mimik (System der Künste S. 110), den Fortgang der Geberde zum artikulirten Laut lässt er nicht mehr als mimisches Ausdrucksmittel der unmittelbaren Seelenregung, sondern als Bezeichnungsmittel des Gedankens gelten und rechnet ihn deshalb schon zur Poesie (110 Anm., 118). Das Verhältniss des Schauspielers zum Dichter setzt er dem Verhältniss des musicirenden Virtuosen zum Komponisten parallel (118), verkennt also die relative Selbstständigkeit in der mimischen Leistung des Schauspielers, mit welcher derselbe eine neue Seite neben der Poesie zum Gesammtkunstwerk der dramatischen Aufführung hinzuthut. In Bezug auf die eigentliche Mimik, die Schauspielkunst, bleibt demnach Schasler in dem Vischer'schen Irrthum stecken, dieselbe für eine anhängende Kunst oder Auxiliarkunst der Poesie zu halten (111), „in welcher die Mimik zur blossen Gestikulation (!), also zum elementaren Mittel, herabgesetzt erscheint" (233). Unter diesen Umständen

ist er natürlich auch ausser Stande zu bemerken, dass der mimische Tanz gar keine einfache Kunst ist, sondern eine Vereinigung des formalschönen, an sich noch ausdruckslosen Tanzes mit einer abstrakten (nämlich von der Sprachmimik abstrahirenden) Geberdenmimik. Weil er Tanz und Mimik nicht unterscheidet, darum entgeht ihm auch die Analogie des Verhältnisses beider mit dem Verhältniss von Plastik und Malerei; diese Analogie würde er übrigens auch dann, wenn er sie bemerkt hätte, nicht haben verwerthen können, weil in seinem System der Künste die Malerei der Poesie ebenso korrespondiren soll, wie die Plastik dem Tanz.

Wenn Schasler behauptet, dass „man in den Lehrbüchern der Aesthetik vergeblich nach einem Verständniss der Bedeutung, welche der Mimik als ächter Kunst gebührt", suchen könne (114), so ist diese Aeusserung des kritischen Geschichtsschreibers der Aesthetik nur daraus erklärlich, dass er Ast, Trahndorff, Zeising und Köstlin gar nicht kennt und Schleiermacher's Behandlung der Mimik keiner Beachtung gewürdigt hat. Thatsächlich steht seine Erörterung weit hinter dem von diesen Aesthetikern Gebotenen zurück, wenn man ihm auch das Verdienst zusprechen muss, die in unsrer Zeit wieder völlig verkannte Bedeutung der Mimik als einer principiell den übrigen ebenbürtigen freien schönen Kunst wieder entdeckt und mit Energie verfochten zu haben.

Sehr beachtenswerth ist bei Schasler der Hinweis darauf, dass die Mimik eines Fixirungsmittels entbehrt, wie die Poesie es in der Schrift, die Musik es in der Notenschrift besitzt, und dass sie in Folge dessen gänzlich auf Improvisation und Tradition angewiesen ist (92). Die in dieser Hinsicht gemachten Versuche (z. B. die „Orchesiographie" von Thoinet Arbeau aus d. J. 1588, oder die „Choreographie" von Le Feuillet aus d. J. 1700) beziehen sich nur auf die ausdruckslosen Figuren und Verschlingungen des formalschönen Kunsttanzes und haben selbst auf diesem Gebiete keine Geltung zu behaupten vermocht, da die Natur der Mimik selbst einer solchen Aufzeichnung zu widerstreben scheint (107). Versucht man sich klar zu machen, auf welchem Standpunkt die Poesie, die Musik und das Drama heute stehen würden, wenn ihnen die Lautschrift und Notenschrift fehlte, so muss man auf die homerischen und keltischen Bardenschulen, auf die volksthümlichen lyrischen Improvisatoren, auf die Zigeunermusik und den mehrstimmigen Natur-Volksgesang, und auf die italienische *commedia del'arte* zurückgreifen, um historische Beispiele zur Veranschaulichung zu finden. Es liegt in der Natur der Dinge, dass auch die Mimik sich über eine diesen Beispielen entsprechende Entwickelungsstufe nicht zu erheben vermochte, und dass diese äussere Hemmung in ihrer verhältnissmässigen Entwickelung nicht maassgebend für die Beurtheilung ihrer principiellen ästhetischen Bedeutung sein darf (112 bis 113).

Nun geht aber Schasler in der Schätzung des Gewichts dieser thatsächlich vorhandenen Entwickelungshemmung doch wieder viel zu weit. „Es wäre gradezu kindisch," sagt er, „leugnen zu wollen, dass die Mimik auf dem Entwickelungspunkte, wie sie sich faktisch

heute der Kritik darstellt, der hochentwickelten Musik gegenüber eine so klägliche und untergeordnete Rolle spielt, dass in dieser Beziehung ein Vergleich mit der letzteren gar nicht angestellt werden kann; höchstens etwa mit der Seiltänzerei und Akrobatik, d. h. „Künsten", die man überhaupt gar nicht zur Kunst im höheren Sinne des Wortes rechnen darf (106). Dieser Satz erklärt sich nur daraus, dass Schasler erstens ausschliesslich an den Bühnenkunsttanz denkt, wenn er von Mimik spricht, und dass er zweitens die akrobatische Entartung des Tanzes mit einer blossen Hemmung im Entwickelungsgange dieser Kunst verwechselt. Aber selbst für den Kunsttanz trifft seine Behauptung nicht vollständig zu, denn wir begegnen trotz aller Entartung im Allgemeinen doch immer wieder einzelnen produktiven Tänzerinnen, welche den Bann einer falschen Tradition durchbrechen und in einzelnen Ballets oder Scenen mit genialer schöpferischer Unmittelbarkeit mimische Kunstwerke ersten Ranges vor uns hinzaubern.

Nehmen wir aber gar das Wort Mimik in seinem eigentlichen Sinne als Schauspielkunst, so wird niemand die Periode von Schröder und Eckhoff bis zur Gegenwart eine Periode des Verfalls nennen wollen. Grade dadurch, dass die Mimik auf eine isolirte Selbstständigkeit verzichtet und mit der Dichtkunst zu einem dramatischen Gesammtkunstwerk zusammentritt, gewinnt sie in dem Inhalt der dramatischen Poesie ein Fixirungsmittel, wenn auch nur ein indirektes, das erst durch Versenkung des Schauspielers in den Geist der Dichtung und durch mimische Wiedergeburt seiner Rolle aus diesem Geiste heraus wirksam wird. Dieses indirekte Fixirungsmittel erscheint aber ausreichend, um in Verbindung mit der Tradition der Schule und mit der genialen Improvisation der mimischen Kunst diejenige Entwickelung zu sichern, deren sie ihrer Natur nach überhaupt fähig ist, so dass hier von einer Entwickelungshemmung nicht mehr die Rede sein kann. Die moderne Mimik als Schauspielkunst hat demgemäss auch den Vergleich mit der Entwickelungshöhe andrer Künste durchaus nicht zu scheuen, und wenn diese malerische Mimik über die plastische Tanzkunst im modernen Kunstleben so sehr das Uebergewicht gewonnen hat, so ist der tiefere Grund davon wohl nicht bloss in der Unzulänglichkeit der Entwickelung durch Tradition, sondern vielmehr in der Abkehr des modernen ästhetischen Bewusstseins von der plastischen zur malerischen Kunstanschauung zu suchen, wie schon Trahndorff es richtig durchschaut hat.

Dass die Mimik aus dem Grunde höher stehen solle wie die Musik, weil ihr Material demjenigen der Musik wie organisches dem unorganischen gegenüberstehe, und weil sie weniger abstrakt sei als diese (104—105), kann man Schasler nicht zugeben. Die unorganischen musikalischen Instrumente sind denn doch nur „Instrumente", d. h. Hilfsmittel der Musiker, die auch ohne solche musiciren können, nämlich als Sängerchor. Das eigentliche Material der Musik sind also die, gleichviel ob unbewaffneten oder mit Instrumenten bewaffneten Musikanten, d. h. Menschen, und insofern ist das Material der Musik ebenso organisch wie das der Mimik. Die Stimmbänder des Sängers,

die Brustmuskeln und Lippen des Bläsers, die Arm- und Fingermuskeln des Geigers oder Klavierspielers sind um nichts weniger organisch als die Epidermis des Mimikers, und jedenfalls organischer als die seinen Körper verhüllende Gewandung. Will Schasler die Mimik darum weniger abstrakt genannt wissen, als die Musik, weil der Mimiker mit seinem ganzen, ungetheilten Körper agirt, der Musiker nur mit einzelnen Muskelgruppen (105), so müsste die Poesie, welche durch den artikulirten Laut wirkt, und darum nach Schasler wiederum das menschliche Sprachorgan zum Material haben soll, ebenfalls abstrakter sein als die Mimik, also nicht, wie doch Schasler will, einen neuen Fortgang zu konkreterer Gestaltung zeigen. An dieser falschen Folgerung lässt sich ermessen, dass auch die Voraussetzung irrig war, d. h. dass auch die Mimik nicht wegen einer grösseren Konkretheit ihres Materials einen Fortschritt über die Musik verwirklicht, sondern, wenn diess in gewissem Sinne der Fall ist, doch aus ganz andern Gründen.

In der Reihe der „Künste der Ruhe" schreibt Schasler der Architektur einen lyrischen, der Plastik einen epischen, der Malerei einen dramatischen Charakter zu; ebenso schreibt er in der Reihe der „Künste der Bewegung" der Musik einen lyrischen, der Mimik einen epischen, der Poesie einen dramatischen Charakter zu (135—136). Nun kann aber die Poesie, welche die Lyrik und Epik ebensogut wie die Dramatik umfasst, unmöglich dramatisch im Allgemeinen genannt werden; ebenso kann die Architektur zwar unter Umständen lyrische Stimmungen wecken, namentlich wenn sie nicht als Bauwerk, sondern als Bestandtheil der Landschaft, also nicht architektonisch sondern malerisch angeschaut und aufgefasst wird, aber sie kann an und für sich nicht lyrisch genannt werden. Noch weniger entspricht die Mimik der epischen Dichtungsart, sondern jeder, der nicht einer auszufüllenden Schablone zu Liebe seine Unbefangenheit Preis gegeben hat, wird es selbstverständlich finden, dass sie ganz specifisch dramatisch ist, und zwar grade insoweit dramatisch wie sie mimisch ausdrucksvoll, d. h. eigentliche Mimik im Gegensatz zu bloss formal schönen Stellungen und Bewegungen sein will, insoweit sie also zugleich nicht sowohl der Plastik als vielmehr der Malerei unter den bildenden Künsten korrespondirt.

Man könnte allenfalls zugeben, dass der schlechthin dramatische Grundcharakter der Mimik sich im Solotanz, nach Analogie des dramatischen Monologs, unter Umständen mehr zum Lyrischen, im Chortanz, namentlich in den Kriegs- und Waffen-Tänzen der Männer, mehr zum Epischen hinneigt (108—109); aber unmöglich kann man Schasler zugeben, dass der choreographische Dialog oder das pantomimische Ensemble, welches die thatsächlichen Wechselbeziehungen mehrerer Subjekte und den Inhalt der Wechselbeziehung ihrer Empfindungen, speciell das Auseinandergehen in konkrete Gegensätze, Liebe und Streit, Sprödigkeit und Hingebung, Verachtung und Eifersucht u. s. f. lebendig darstellt, einen epischen und nicht vielmehr zugespitzt dramatischen Charakter an sich trage (108—109).

Alles in allem genommen können wir demnach in Schasler's Auf-

fassung der Mimik nur einen beträchtlichen Rückschritt gegen Trahndorff, Schleiermacher und Zeising finden, und diess rührt daher, weil er Vischer's Ansicht nur einseitig, nämlich in Bezug auf den Tanz, aber nicht in Bezug auf die eigentliche Mimik oder Schauspielkunst, kritisch überwunden und verbessert hat. Eine gründliche und gerechte ästhetische Würdigung der Mimik wird nothwendig an die Lehren jener drei mehr oder minder unbekannten Aesthetiker anzuknüpfen und namentlich die bisher gänzlich versäumte Untersuchung der Sprachmimik nachzuholen haben. —

Eine Erörterung der Sprachmimik habe ich nur bei einem Autor gefunden, der diese Schleiermacher'sche Bezeichnung nicht braucht und nicht einmal zu kennen scheint, und in einem Werke, wo man dieselbe kaum suchen würde, nämlich in Engel's „Aesthetik der Tonkunst“ (1884). Sprachmimik ist derjenige Gefühlsausdruck, welchen der Schauspieler oder Deklamator, ganz abgesehen von dem gedanklichen Sinn der gesprochenen Worte, bloss durch die Modulationen der Stimme, durch hellen und dunklen, hohen und tiefen, starken und schwachen Ton, langsamen und schnellen Rhythmus (63), festen oder modulirenden Ton (69), Dehnungen und Kürzungen der Silben, Worte und Sätze, Hervorheben der Konsonanten oder Vokale, Senken oder Aufsteigen der Tonhöhe, Bruststimme und Falset, klingende Stimme und Flüsterstimme u. s. w. (64) hervorbringt. Jede einzelne Empfindung kann je nach ihrer Nüance den verschiedenartigsten Ausdruck in Bezug auf jedes einzelne dieser Elemente der Sprachmimik finden; aber in ihrer Verbindung wird doch nur eine bestimmte Zusammenstellung von Elementen einer bestimmten Empfindungsnüance entsprechen. Je einfacher der Lebenskreis und das Gebiet der in ihm zu durchlaufenden Empfindungen ist, desto sicherer wird das Verständniss sowohl des Ausdrucks der Sprachmimik als auch des Ausdrucks der Geberdenmimik sein, und man kann sagen, dass die Umwandlung der Thiersprache zur konventionellen Wortsprache erst in dem Maasse Bedürfniss wurde, als der Gesichtskreis der Menschheit die natürliche Enge des thierischen Lebens zu überschreiten begann (68). Im engen Kreise des Familienlebens, wo bestimmte Vorstellungen und Empfindungen typisch wiederkehren und die Individuen sehr mit einander eingelebt und an die unwillkürliche individuelle Ausdrucksweise des Andern gewöhnt sind, besteht noch heute, namentlich bei weiblichen Individuen, ein ausserordentlich feinfühliges Verständniss nicht nur für die Stimmungen des andern Theils, sondern auch für das Errathen der gegenständlichen Ursachen dieser Stimmungen (67). Denkt man sich statt eines ungeübten oder gar die natürliche Sprachmimik aus konventioneller Scheu unterdrückenden Sprechers gute Schauspieler, die ihr Lebensstudium daraus gemacht haben, auch für die zartesten Nüancen der Empfindung noch einen adäquaten Ausdruck im Klang der Stimme zu finden (65—66), denkt man sich ferner als Hörer einen ebensolchen Schauspieler, bei dem das Verständniss auf das Aeusserste geschärft ist (65), so wird ein solcher von der Vorlesung eines Dramas mit vertheilten Rollen nicht nur den Stimmungsausdruck und Gefühlswechsel der Personen verfolgen, sondern auch

einen gewissen Theil der Handlung errathen können, selbst dann, wenn der Vortrag in einer ihm unbekannten Sprache erfolgt (63). Man mag hieraus ermessen, wie sehr das Verständniss der Sprachmimik das Verständniss der Geberdenmimik in Bezug auf den inneren Verlauf des Gefühlslebens unterstützt, und wie sehr es andererseits selbst erleichtert wird, wenn das Verständniss der Geberdenmimik ihm zu Hilfe kommt, z. B. bei dem Verständniss einer dramatischen Aufführung in einer unbekannten Sprache. Hier erst zeigt sich ganz, was die Mimik, als konkrete Einheit von Geberden- und Sprachmimik zu leisten vermag, und hieraus erst vermag man zu entnehmen, wie sehr sie eine den andern Künsten gleichberechtigte Kunst ist, und wie gross der Gewinn ist, den sie durch ihren Hinzutritt bei der Aufführung der dramatischen Poesie bringt.

4. Die Eintheilung der Künste.

Jedermann kennt die verschiedenen Künste aus ihren Werken und weiss durch Anschauung, wie sich die eine von der andern unterscheidet. Aber es giebt kaum zwei Aesthetiker, welche darüber einig wären, welche Klassifikation der Künste durch diese allbekannten Unterschiede bedingt und gefordert wird. Wie aber die Botanik und Zoologie die Aufgabe hat, die in der Wirklichkeit nebeneinander stehenden Pflanzen und durcheinanderlaufenden Thiere nach ihren wesentlichen Unterschieden zu gruppiren, so kann auch der Aesthetik die Aufgabe nicht erspart bleiben, die verschiedenen Künste nach ihren wesentlichen Unterschieden zu gruppiren und die gegenseitigen Verhältnisse der verschiedenen Gruppen zu untersuchen. Wenn Lotze in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" diess bestreitet, und zwar mit dem Hinweise darauf, dass die Künste in der Wirklichkeit nicht dazu bestimmt seien, sich in einer systematischen Reihenfolge zu gruppiren (S. 459), so zeigt er damit nur, dass er die Aufgaben der Wissenschaft in ihrem Unterschiede von den Aufgaben des wirklichen Lebens noch gar nicht verstanden hat.

Er spricht allen bisherigen Klassifikationsversuchen schon deshalb jeden wissenschaftlichen Werth ab, weil jeder derselben einseitig ist, insofern er die andern bekämpft; „in der Welt des Denkens aber und der Begriffe haben alle Gegenstände nicht nur eine systematische Ordnung, die unveränderlich feststände, sondern der Zusammenhang der Dinge ist so allseitig organisirt, dass man in jeder Richtung, in welcher man ihn durchkreuzt, eine besondre, immer bedeutungsvolle Projektion seines Gefüges entdeckt" (S. 459). Bei solchen Ansichten, sollte man meinen, hätte Lotze es für die Aufgabe einer wissenschaftlichen Aesthetik halten müssen, eine Gruppirung, welche alle die einseitig wahren Projektionen in sich schliesst, also eine zusammenfassende einheitliche Synthese aller bisherigen Klassifikationsversuche zu geben; statt dessen begnügt er sich damit, einer dieser möglichen Anordnungen zu folgen, die seiner Absicht bequem ist (S. 459) und bekundet

mit diesem einzigen Zuge die ganze Principlosigkeit und Unwissenschaftlichkeit seiner eklektischen Willkür.

Hätte Lotze den Versuch gemacht, alle bisherigen Klassifikationsversuche zur Einheit zu verknüpfen, so würde er dieselben kritisch auf ihren relativen Werth haben untersuchen müssen, und würde sich dabei sofort überzeugt haben, dass der wissenschaftliche Werth und die Bedeutung derselben denn doch sehr ungleich sind, dass einige von ihnen ganz oder theilweise auf irrthümlichen Voraussetzungen beruhen, dass andre wegen Unvollständigkeit des gruppirten Materials zu unhaltbaren Ergebnissen gelangen, dass falsche Analogien und schiefe Entgegensetzungen bei der Mehrzahl dieser Versuche das Resultat geschädigt haben, dass Eintheilungsprincipien von ganz untergeordneter Bedeutung nicht selten zu entscheidender Wichtigkeit aufgebauscht und viel schwerer wiegende unbeachtet geblieben sind, dass endlich gewissen Eintheilungsprincipien, welche für die Gliederung eines bestimmten Gebiets in Unterarten berechtigt sind, nicht selten eine allgemeinere, den Kreis ihrer Berechtigung weit überschreitende Tragweite zugeschrieben worden ist.

Es kann ja sein, dass zwei oder drei Eintheilungsprincipien völlig gleichberechtigt und gleich allgemein einander kreuzen; in diesem Falle müsste eben die Klassifikation der Künste die Gestalt einer zweidimensionalen oder gar dreidimensionalen Tabelle annehmen. Es kann aber auch sein, dass ein einziges Eintheilungsprincip an Wichtigkeit den obersten Rang einnimmt und alle übrigen nur Unterabtheilungen in den durch jenes gesonderten Gruppen bestimmen können. Wie dem auch sein mag, die Untersuchung dieser Fragen kann der Aesthetik nicht erlassen werden, und es ist nicht abzusehen, warum dieselbe auf diesem Wege nicht ebenso zu einem natürlichen (d. h. naturgemäss gegliederten) System der Künste gelangen sollte, wie es die Botanik und die Zoologie mit der Zeit zu einem natürlichen System gebracht haben. Bei dieser Untersuchung muss aber die kritische Prüfung der wichtigsten bisher aufgestellten Klassifikationen der erste Schritt zum Ziele sein. —

Kant will seinen Versuch zur Eintheilung der Künste nicht als Theorie, sondern nur als einen unter mancherlei möglichen Versuchen angesehen wissen (s. Werke ed. Schubert. Bd. IV S. 193 Anm.) und man darf deshalb dessen Kritik nicht zu ernst nehmen. Wenn die Schönheit „Ausdruck ästhetischer Ideen" ist, so wird die Eintheilung der Künste aus der Art und Weise des Ausdrucksmittels zu entnehmen sein; der Ausdruck ist aber von dreierlei Art: Wort, Geberdung und Ton (193). Darnach müsste es drei Arten der Kunst geben: Wortkunst, Geberdenkunst und Tonkunst; Kant sagt statt dessen: redende Kunst, bildende Kunst und Kunst des Spiels der Empfindungen als äusserer Sinneseindrücke (193). Die Mimik, welche man sonst unter Geberdenkunst doch zunächst zu verstehen pflegt, lässt Kant ganz bei Seite und setzt an ihrer Statt die bildende Kunst, weil in ihr der Künstlergeist seine Gestalten oder die Sache selbst gleichsam mimisch sprechen lasse (197); diese Erweiterung des Ausdrucks der mimischen Geberde auf die Gegenstände der Landschafts-, Architektur-,

Blumen- und Stilllebenmalerei ist fast noch auffallender als das Vergessen der eigentlichen mimischen Kunst. Würde man die Mimik an die zweite Stelle, als Kunst des Ausdrucks durch Geberde, wieder einsetzen, so würde sich zeigen, dass dann die bildende Kunst keinen Platz in dem Eintheilungsschema findet, was dessen Unzulänglichkeit beweist. Die redenden Künste theilt Kant weiter in Beredsamkeit und Dichtkunst, die bildenden in Plastik und Malerei, die Kunst des Spiels der Empfindungen in Musik und Farbenkunst, wobei die ursprüngliche Ableitung der Kunst des Spiels der Empfindungen aus dem Ausdrucksmittel des Tons vergessen und die Farbe als viertes Ausdrucksmittel (neben Wort, Geberde und Ton) hinzugefügt ist. Beredsamkeit betreibt ein Geschäft des Verstandes wie ein freies Spiel der Einbildungskraft, Dichtkunst ein freies Spiel der Einbildungskraft so, dass für den Verstand auch etwas dabei herauskommt (193 bis 194); ein Unterschied zwischen dienender und freier Kunst wird also nicht gemacht. Die Sinnenanschauung (nicht bloss Vorstellungen der Einbildungskraft, die durch Worte aufgeregt werden) darbietende bildende Kunst ist entweder Plastik oder Malerei, Kunst der Sinnenwahrheit oder des Sinnenscheins (194); hiermit zeigt sich, dass Kant das Ausdrucksmittel der Plastik in einer den Begriff des ästhetischen Scheins aufhebenden Weise missverstanden hat. Die Plastik umfasst die Bildhauerkunst und die Baukunst; bei der ersteren ist der blosse Ausdruck der ästhetischen Ideen die Hauptabsicht, bei der letzteren ist die Angemessenheit des Produkts zu einem gewissen Gebrauch das Wesentliche, weshalb auch alle Hausgeräthe (die Arbeit des Tischlers u. dgl. Dinge zum Gebrauche) zu derselben gezählt werden müssen (193). —

Bei Schelling ist die Eintheilung der Künste folgende: 1. Reale Reihe: a. Musik, b. Malerei, c. Plastik (s. Werke Bd. V S. 371). 2. Ideale Reihe: a. Lyrik, b. Epik, c. Dramatik (639). Die reale Reihe ist die Kunst im engeren Sinne gegenüber der Poesie; die soll die Einbildung des Unendlichen ins Endliche darstellen, wie diese die Einbildung des Endlichen ins Unendliche. Das Unbestimmte dieser Ableitung aus so unbestimmten abstrakten Begriffen bedarf keines Nachweises. Zunächst ist zu bemerken, dass der Gegensatz der realen und idealen Reihe sich keineswegs, wie Schelling glaubt (371), mit dem Gegensatz von bildender und redender Kunst deckt; denn mag sich auch darüber streiten lassen, ob die Musik zur redenden Kunst gehöre, so lässt sich doch nicht bestreiten, dass sie noch weit weniger zur bildenden als zur redenden Kunst gehört. Die Kunst soll nicht (wie die Philosophie) die Identität des Realen und Idealen, sondern nur die Indifferenz beider sein (381,); diess dürfte aber, wenn das Schema irgend welche Bedeutung haben soll, doch nicht hindern, dass auch in der Kunst im weiteren Sinne des Wortes neben einer realen und idealen Seite auch eine dritte und höchste Erscheinungsform als Ineinsbildung beider zu finden sei. In der That giebt Schelling die Konsequenz für jede der beiden Reihen in der Kunst zu, so dass in der realen Reihe die Musik die reale, die Malerei die ideale Seite und die Plastik die Ineinsbildung beider Seiten darstellt (371), und

ähnlich in der idealen Reihe die Dramatik die dritte und höchste Stufe als Einheit der beiden vorhergehenden repräsentirt (639); wenn aber diese Konsequenz in den Unterabtheilungen gültig ist, so ist nicht abzusehen, warum sie für das ganze Gebiet nicht gültig sein soll. Da nun die Erfahrung zu der realen und idealen Reihe keine dritte Stufe als Einheit beider darbietet, so folgt daraus, dass das Princip der Ableitung unbrauchbar ist.

Die Unbestimmtheit des Ableitungsprincips bekundet sich auch darin, dass bei dem Gegensatz der realen und idealen Reihe zwar die Poesie als die mit dem idealeren Material arbeitende Kunst zugleich als die idealere Kunst anerkannt wird, aber bei den Gegensätzen der Musik und bildenden Kunst einerseits und der Malerei und Plastik andrerseits die mit dem idealeren Material arbeitende Kunst als die realere, und die den idealen Gehalt in deutlicherer und vollkommenerer Realität zur Erscheinung bringende Kunst als die idealere bezeichnet wird (629—630). Wenn die Poesie deshalb die höhere Potenz der realen Künste sein soll, weil sie das Ideale nicht wie diese als in einem Realen erscheinen lässt, sondern in dem Gegenbild selbst noch den Charakter des Idealen beibehält (371), so müssten auch innerhalb der realen Reihe die Künste auf um so höherer Stufe stehen, je entfernter das Gegenbild (oder der ästhetische Schein) von der Realität und je näher er der Idealität der poetischen Phantasievorstellung ist; dagegen behauptet Schelling, dass innerhalb jeder der beiden Reihen das umgekehrte Gesetz gelte, also die Künste auf um so höherer und idealerer Stufe stehen, je mehr sie den idealen Gehalt „in ein gänzliches Sein, in eine als wirklich dargestellte Realität“ umwandeln (630), was ebensosehr dem Ableitungsprincip, wie dem gemeinen Menschenverstand widerspricht. Wenn Schelling den Widerspruch gegen das erstere sophistisch zu leugnen sucht (629), so giebt er den gegen den letzteren ziemlich offen zu, indem er seiner Anordnung die entgegengesetzte als die eigentlich plausiblere entgegenstellt.

Der gesunde Menschenverstand wird es sich niemals nehmen lassen, dass die Musik der Poesie näher steht als die bildende Kunst, also gleichsam einen Uebergang zwischen beiden bildet, und dass die Malerei der Musik und Poesie näher steht als die Plastik, also wiederum gleichsam den Uebergang zwischen ihnen bildet, so dass der durch Malerei und Musik führende Weg vom Realen zum Idealen, ebenso die Plastik, als Gegenstück der Materie in der Natur zum Ausgangspunkt, wie die Poesie zum Endpunkt haben muss (628—629). Schelling's vermeintliche Widerlegung dieser natürlichen Auffassung ist um so kraftloser, als sie sich lediglich auf sein Ableitungsprincip stützt, aus diesem aber hier die entgegengesetzte Konsequenz zieht, wie bei dem Verhältniss der bildenden Kunst zur Poesie; da nur eine von beiden Konsequenzen richtig sein kann, so wird Niemand daran zweifeln, dass es die von ihm hier verleugnete ist. Es ist entschieden falsch, die Plastik höher zu stellen als die Malerei, und die bildende Kunst höher als die Musik; wenn überhaupt hier von einer Rangordnung die Rede sein könnte, so dürfte die entgegengesetzte immer noch eher berechtigt sein als diese. Ob das Licht und die Farbe

idealer sind als der Ton und der Klang (507—508), ist eine ganz müssige Fragestellung, so lange es sich nicht um den Vergleich der Tonkunst mit einer Licht- und Farbenkunst, sondern um den Vergleich der musikalischen Empfindung mit der der bildlichen Formanschauung handelt, weil durch den ästhetischen Schein realer Objekte ein neues Moment eingeführt wird, zu dem das Licht sich nur als Medium verhält. Schelling gesteht selbst gelegentlich ein, einerseits, dass nicht die Plastik, sondern die Malerei als die am meisten von der Realität sich entfernende auch die idealste der bildenden Künste ist (519), andrerseits, dass unter allen realen Künsten die Musik am meisten das Körperliche abstreift, von unsichtbaren Flügeln getragen wird und der Auflösung in Rede und Vernunft am nächsten ist (502, 504). Dass der Klang seelischer ist und unmittelbarer zur Empfindung spricht als die beleuchtete Form der Plastik, also in diesem Sinne dem idealen Inneren des Menschen näher steht, davon wird am allerwenigsten eine so schiefe Argumentation jemanden abbringen, wie die Schelling's, wonach Klang und Licht sich verhalten sollen wie Begriff und Idee, und der Begriff des Menschen nur in Beziehung auf den Körper Seele werden soll (508). Ganz verfehlt ist es, die Musik als die anorgische (anorganische) unter den realen Künsten hinzustellen und darauf ihre Gleichsetzung mit der Architektur zu gründen (574); denn die Musik als Ausdrucksmittel des seelischen Empfindungslebens steht ebenso wie die Mimik nicht unter, sondern über der organischen Form als solchen.

In der idealen Reihe fällt es auf, dass Lyrik und Epik sich wie Reales und Ideales verhalten sollen, wie es durch die allgemeinen Voraussetzungen und den Parallelismus mit der realen Reihe verlangt ist; allerdings vermeidet Schelling hier diese Bezeichnungen und verhüllt den Widerspruch seiner Anordnung mit der natürlichen Ansicht dadurch, dass er die unbestimmten Ausdrücke Differenz, Identität und Einheit beider braucht (639). Diese Anordnung, welche der historischen Entwicklung zuwiderläuft (639), ist hier vielleicht durch das Bestreben mitbestimmt, den so naheliegenden Parallelismus zwischen Musik und Lyrik zu wahren; da in der realen Reihe die Musik eine falsche Stellung erhalten hatte, so musste es in der idealen nothwendig auch die Lyrik. Die Korrespondenz zwischen Epik und Malerei passt ganz wohl auf das pittoreske romantische Epos (vgl. 677), aber desto weniger auf das haltungsvolle klassische, bei welchem der Vergleich mit der Plastik weit näher liegt. Dass die Plastik mit ihrem Maximum von Ruhe der Dramatik mit ihrem Maximum von Bewegung parallelisirt ist, zeigt am deutlichsten, wie verkehrt die der ersteren zugewiesene Stellung im System der Künste ist. Das in der realen Reihe dem Drama entsprechende Glied, die Mimik, hat im Schelling-schen System der Künste keinen Platz gefunden, und schwebt haltlos zwischen Poesie und bildender Kunst in der Luft; er bemerkt nämlich, dass die Poesie, wie im Gesang zur Musik, so im Tanz zur Malerei und in der Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik sei, zur Plastik zurückgeht (735). Warum nicht vielmehr der stilvolle Tanz eine

lebendige Plastik und die schauspielerische Physiognomik ein lebend gewordenes Bild genannt wird, ist nicht einzusehen.

Die Plastik wird von Schelling in jeder Hinsicht überschätzt, weil er noch zu sehr unter dem Einfluss der durch Winckelmann wiederentdeckten Klassicität steht (vgl. 609), und die Abstraktheit dieser Kunst, d. h. ihre Beschränkung auf den abstrakten räumlichen Formensinn, verkennt. Dass das plastische Kunstwerk dreidimensional ist (570), macht es dem zweidimensionalen malerischen nicht überlegen, weil dieses ebenfalls einen dreidimensionalen ästhetischen Schein gewährt, legt ihm aber Beschränkungen für die Composition auf, welche Schelling vergeblich bemüht ist, als Vorzug der „Absolutheit“ anzupreisen (627). Die Plastik soll als Architektur, Relief und Skulptur die drei Stufen der realen Künste (Musik, Malerei und Plastik) in sich wiederholen und vereinigen (571—72); aber die Architektur ist ebensowenig der Musik, wie das Relief der Malerei gleichzusetzen, da sie mit ganz verschiedenem Material ganz verschiedenen Zwecken dienen und darum auch ganz verschiedene ästhetische Gesetze haben. Ebenfalls unhaltbar ist die Vervollständigung der Reihe durch die Musik als eindimensionale Kunst (491), da die eine Dimension der Musik die der Zeit ist, also auf einem ganz anderen Gebiete liegt als die zwei oder drei räumlichen Dimensionen der bildenden Kunst; eine Rangordnung der drei Künste kann also am allerwenigsten auf ihre Dimensionalität gestützt werden.

Die Schelling'sche Anordnung ist unvollständig, denn sie lässt die Mimik aus; sie ist aus einem unbrauchbaren Princip abgeleitet, sie ist unhaltbar in der Anordnung der Kunstarten in jeder Reihe, und theilweise auch in dem Parallelismus der Glieder, und sie ist verkehrt in der relativen Werthschätzung der Künste der realen Reihe im Vergleich mit einander. Trotzdem ist sie epochemachend durch ihre Zweitheilung der Künste in eine reale und eine ideale Reihe und den Versuch einer Herstellung des Parallelismus der Glieder zwischen beiden. Wollte man unter „Realität“ hier eine körperliche Existenz verstehen, ein beharrendes materielles Substrat als Träger des ästhetischen Scheins, so würde die Musik gar nicht in die reale Reihe gehören, vielmehr in der idealen unterzubringen sein; man muss also die „Realität“ der realen Reihe nur im Gegensatz gegen die Idealität der poetischen Phantasievorstellung, also als reale Sinnenfälligkeit des ästhetischen Scheins verstehen, als ein reales Gegebensein desselben von aussen im Gegensatz zu der Erzeugung desselben von innen durch die poetische Phantasie. Auch der ästhetische Schein der Poesie ist vom Hörer nicht frei erfunden, sondern eine durch die gehörten Worte bedingte Reproduktion, und auch der ästhetische Schein der realen Künste ist ein von innen heraus geistig Erzeugtes, zu welchem die empfangenen Sinneseindrücke nur den physischen Anstoss geben; aber es bleibt doch zwischen beiden immer ein Gegensatz bestehen, der grösser ist als derjenige zwischen Hallucination und sinnlicher Wahrnehmung. Insofern man nun der sinnlichen Wahrnehmung mit Recht eine gewisse Realität zuschreibt im Vergleich zu der Hallucination, so kann man auch dem sinnlich wahrgenommenen ästhetischen

Schein eine gewisse Realität zuschreiben im Vergleich mit dem nach Anleitung der Dichterworte innerlich reproducirten poetischen Schein; deshalb kann man die Ausdrücke „real und ideal“ hier nicht gradezu verwerfen, wofern sie nur in der angegebenen Weise ihrem Sinn nach genauer bestimmt worden wären; verwerflich werden sie nur dadurch, dass mit den vieldeutigen Ausdrücken „real und ideal“ ein dialektisches Spiel getrieben wird, welches die ihnen hier zukommende Bedeutung geflissentlich verwischt und mit viel weitergehenden Bedeutungen vermengt und vertauscht. Besser ist es deshalb jedenfalls, wenn man jene vieldeutigen Ausdrücke ganz vermeidet und lieber gleich von „Künsten der Wahrnehmung“ und „Künsten der Phantasiereproduktion“ spricht. Das Verdienst aber wird Schelling unbestritten bleiben müssen, dass er mit diesem Unterschiede den wichtigsten Eintheilungsgrund der Künste erfasst und der Poesie mit Recht eine den übrigen Künsten überlegene Stellung angewiesen hat. —

Der Schellingianer Ast weicht in wesentlichen Punkten von Schelling ab, wenn er auch die Grundgliederung in reale und ideale Kunst beibehält. Er identificirt nämlich einerseits die reale oder realistische Kunst mit der antiken und die ideale oder idealistische Kunst mit der romantischen („Syst. d. Kunstlehre“ § 52), andrerseits das Reale mit der Wesenheit oder Vielheit oder Objektivität und das Ideale mit der Eigenheit oder Subjektivität; daraus leitet er dann ab, dass die reale Kunst diejenige der objektiven äusserlichen, räumlichen Anschauung, die ideale Kunst diejenige der subjektiven, innerlichen, zeitlichen Empfindung sei, und nennt die erstere bildende Kunst (oder Plastik im weiteren Sinne) die letztere Musik (§ 62—64). Innerhalb der bildenden Kunst unterscheidet er die Bildnerei (oder Skulptur) als das objektive, die Malerei als das subjektive und das Basrelief als das beide vermittelnde Element (§ 66—81), woran nur soviel richtig ist, dass in der Malerei die Innerlichkeit und Empfindung mehr zu ihrem Rechte kommt als in der Skulptur. Während Schelling Musik und bildende Kunst zu der realen Reihe vereinigt, um ihnen die Arten der Poesie als die ideale Reihe der Künste gegenüberzustellen, bildet Ast den Gegensatz der realen und idealen Kunst grade aus der bildenden Kunst und Musik; es geht daraus hervor, dass beide unter dem Gegensatz des Realen und Idealen in diesem Falle etwas Verschiedenes verstehen, nämlich Schelling den Gegensatz von Wahrnehmung und Phantasievorstellung, Ast den Gegensatz von Anschauung und Empfindung. Wenn schon der Gegensatz von Wahrnehmung und Phantasievorstellung mit der Bezeichnung als Gegensatz des Realen und Idealen einen sehr unglücklichen Ausdruck gefunden hat, so in noch höherem Maasse derjenige von Anschauung und Empfindung; der letztere ist weit eher mit dem Gegensatz des Objektiven und Subjektiven gleichzusetzen, obwohl er auch mit diesem sich nicht deckt.

Man würde in der Abweichung Ast's von Schelling einen blossen Rückschritt zu sehen haben, wenn er nicht die weitere Abweichung hinzufügte, dass die Orchestik die Einheit der bildenden Kunst und Musik im Realen, wie die Poesie die Einheit beider im

Idealen sei (§ 102). Der menschliche Organismus und das menschliche Gemüthsleben, die in der bildenden Kunst und Tonkunst auseinander gegangen waren, gehen in der Orchestik, welche plastisch und musikalisch, d. h. körperlich bildend und affektschildernd zugleich ist, zur harmonischen Einheit des objektiven und von Empfindung durchdrungenen menschlichen Lebens zusammen (§ 100—101). So ist die Orchestik dramatisch, und zwar im objektiven realen, plastischen Sinne in der mimischen Tanzkunst, im subjektiven, idealen musikalischen Sinne in der Schauspielkunst, wo der Klang der lebendigen Rede zu dem objektiven Bilde hinzutritt (§ 100, 105). Da die dramatische Poesie die Einheit der epischen und lyrischen Poesie, und die Orchestik die Einheit der bildenden Kunst und Tonkunst im Realen, so stehen Orchestik (speciell als Schauspielkunst) und dramatische Poesie in einer proportionalen Stellung und fordern sich gegenseitig; die Orchestik (soll heissen Mimik) verbindet sich mit der dramatischen Poesie, um deren ideale Schöpfungen zur realen Anschauung zu bringen, oder um das Ideale derselben in unmittelbar reales Leben aufzulösen (§ 106, 105), und sie kann diess, weil sie selbst die nämliche Einheit des Realen und Idealen im Realen, wie die Poesie im Idealen, ist (§ 101). Indem aber die Poesie die Einheit der Kunstgegensätze im Idealen oder deren ideale Einheit ist, so steht sie zu diesen in ihr zur Einheit zusammengefassten Künsten und deren realer Einheit selbst wieder in einem Gegensatze von Idealem und Realem. Während das Organ der bildenden Kunst die Anschauung, und das der Tonkunst die Empfindung ist, ist das Organ der Dichtkunst die „Phantasie, d. h. geistige, innerliche, also sich selbst setzende absolute Anschauung, in welcher sich Realität“ (d. h. äusserliche Anschauung) „und Idealität“ (d. h. innerliche Empfindung) „zur idealen“ (d. h. rein geistigen) „Einheit durchdringen“ (§ 108). Ich habe diese Stelle angeführt um zu zeigen, wie die Schelling'sche und die Ast'sche Bedeutung des Realen und Idealen durch einander schillern. Ast hat ganz Recht, dass die Poesie die Einheit von Anschauung und Empfindung auf der rein geistigen Stufe der Phantasiereproduktion ist, wie die Mimik es auf der Stufe der sinnlichen Wahrnehmung ist. Er hat zweitens Recht, dass bildende Kunst und Tonkunst auf der Stufe der sinnlichen Wahrnehmung, und epische und lyrische Poesie auf der Stufe der Phantasiereproduktion sich zu einander wie Kunst der Anschauung und Kunst der Empfindung verhalten, und dass erstere in der Mimik, letztere in der dramatischen Poesie eine Einheit der entsprechenden Stufe finden. Er hat drittens Recht, dass die Einheit der Wahrnehmungsstufe (als Schauspielkunst und dramatischer Gesang) sich mit der Einheit der Phantasiestufe zur höheren Einheit verbindet, und erst in dieser letzteren (Schauspiel und Oper) die Kunst ihren Höhepunkt erreicht (§ 106). Unrecht hat er nur darin, dass er die Gegensätze nicht bei ihrem rechten Namen nennt, sondern durch die doppelsinnige Bezeichnung „real und ideal“ alles durcheinanderrührt und dem Verständniss verschleiert. Ein Widerspruch mit sich selbst ist es, wenn er die Einheit der beiden Einheiten, die Oper, selbst

wieder, als reale Einheit aller Künste, der Poesie, als deren idealer Einheit entgegensetzt; denn die Einheit von Leib und Seele kann nicht wiederum als Leib ihrem unsichtbaren Centrum, der Seele, entgegengesetzt werden (106). Ebenso ist es ein Widerspruch mit sich selbst, wenn er die Poesie, die doch bloss das unsichtbare Centrum des höchsen Kunstwerks bilden soll, doch noch „die absolute Kunst" und „den Gipfel der Kunst" nennt (§ 108), obwohl doch beides, wenn irgendwo, nach seinen allgemeinen Grundsätzen erst in der Einheit der realen und idealen Einheit der Kunstgegensätze sollte gesucht werden können. Trotz dieser Inkonsequenzen und Zweideutigkeiten ist Ast's Lehre von der Eintheilung der Künste doch als ein bedeutender Fortschritt über Schelling hinaus anzuerkennen; wenn auch seine richtigen Intentionen nicht eine Ausführung gefunden haben, welche die ihnen innewohnende Kraft der Wahrheit zu durchschlagenden Erfolgen hätten führen können, so haben sie doch auf verschiedene Nachfolger in einzelnen Punkten ohne Zweifel befruchtend und anregend gewirkt. —

Schopenhauer schöpft das Eintheilungsprincip der Künste aus den dargestellten Gebieten und aus den Objektivationsstufen, welche die Idee in denselben erreicht hat. Die niedrigste Objektivationsstufe der Idee finden wir im Bereich der unorganischen Materie; die Statik der festen Körper wird durch die schöne Baukunst, die Dynamik der flüssigen Körper durch die schöne Wasserleitungskunst veranschaulicht („Die Welt als Wille u. Vorst." 3. Aufl. I 252, 257). Die Idee auf der Objektivationsstufe des Pflanzenreichs findet ihre Darstellung in der schönen Gartenkunst und Landschaftsmalerei, die Idee auf der Stufe des Thierreichs in der Thierplastik und Thiermalerei (I 257—258); die Idee auf der Stufe der Menschheit endlich in den übrigen Künsten (I 260). Diese Eintheilung mengt freie und unfreie Künste unterschiedslos durcheinander, zerreisst sowohl die Plastik wie die Malerei willkürlich in zwei bis drei getrennte Künste, und stopft dagegen alle den Menschen behandelnden Künste in eine zusammen, bei der die eigentlichen Schwierigkeiten der Gliederung alle von Neuem auftauchen, ohne dass ein Versuch zu ihrer Lösung gemacht wäre. Wenn schöne Gartenkunst und Landschafts- oder Blumenmalerei zusammengehören, so müssen auch Architektur und Architekturmalerei in eine Gruppe zusammengefasst werden, was Schopenhauer übersehen hat. Die Unbrauchbarkeit des von ihm gewählten Eintheilungsprincips für das Verständniss der Bedeutung der einzelnen Künste und für die Ableitung ihrer eigenthümlichen Stilgesetze leuchtet nur um so greller hervor, je vollständiger sein Entwurf durchgeführt wird. Denn die Künste unterscheiden sich eben nicht in erster Linie durch die Gegenstände, welche sie darstellen, sondern durch die eigenthümliche sinnliche Beschaffenheit des ästhetischen Scheins, in welchem sie die ästhetischen Ideen zum Ausdruck bringen, und nur mittelbar ergiebt sich hieraus die Folgerung, dass gewisse Künste durch die specifische Natur ihres ästhetischen Scheins auf gewisse Gegenstände oder Gebiete oder Objektivationsstufen der Idee vorzugsweise angewiesen oder von anderen ausgeschlossen sind.

Nebenbei stützt sich aber Schopenhauer's Behauptung noch auf direkte Irrthümer.

Die Baukunst führt uns freilich auch die Gesetze der Schwere, Starrheit, Kohäsion u. s. w. vor Augen; aber wer würde sich um ein Bauwerk bekümmern, wenn es weiter nichts als diess, wenn es nicht zugleich die Idee eines Tempels, Doms, Schauspielhauses, Fürstenschlosses u. s. w. vor Augen führte, die doch wahrhaftig nicht aus der Idee der Materie zu entwickeln sind! Die Landschaftsmalerei führt uns gelegentlich auch die Idee eines Eichbaumes, Urwaldes u. s. w. vor, aber sie kann ebenso gut kahle Felspartien, nackten Seestrand, nordische Eisfelder mit Eisbergen, sandige Wüsten ohne alle Vegetation abbilden; in den Fällen, wo Vegetation auf dem Bilde mit vorkommt, kann dieselbe also keinenfalls Selbstzweck, sondern muss ebenso wie die Wolken, Felsen u. s. w. nur Mittel zur Versinnlichung einer höheren Idee, nämlich einer erst im Gemüthe des Menschen erwachenden landschaftlichen Stimmung sein. Erst bei den Thieren beginnt die Möglichkeit, sie um ihrer selbst willen künstlerisch darzustellen, aber sie beginnt auch erst da und deshalb, wo und weil sie eine der unsrigen verwandte und darum auch für uns ästhetisch interessante seelische Innerlichkeit entfalten, welche aus ihrer Gestalt und Bewegung erkennbar wird, während sie andernfalls nur als Staffage verwendbar sind oder gar zu Virtuosenstücken ohne Kunstwerth herabsinken. Alles was unterhalb der seelischen Innerlichkeit des Individuums liegt, braucht darum zwar nicht der Schönheit zu entbehren, aber diese Schönheit ist im Vergleich zu der durchseelten und durchgeistigten Schönheit nur erst noch eine relativ formale, und darum unfähig, einen selbstständigen Kunstwerth zu beanspruchen: in die Kunst eintreten kann sie nur als reflektirender Spiegel seelischer Stimmungen, wie es in der Architekturmalerei und Landschaftsmalerei, Blumenmalerei und Stilllebenmalerei der Fall ist. Darum kann Schopenhauer's Eintheilung wohl einen gewissen Werth beanspruchen bei der Untersuchung des Naturschönen von den niedrigsten bis zu den höchsten Objektivationsstufen der Idee, ist aber ganz unbrauchbar für die Eintheilung der Künste und hat offenbar von ihm nur darum für ein Eintheilungsprincip der Künste gehalten werden können, weil ihm die Begriffe des Naturschönen und Kunstschönen ebenso unklar durcheinander fliessen wie diejenigen der freien und unfreien Kunst. —

Solger sucht den Grund für die Eintheilung der Künste mit Recht nicht in dem äusseren Stoff derselben, sondern in dem „Gesetz, wonach dieser Stoff das Wesen der Phantasie in's Leben überführt und selbst in derselben besteht" (Erwin II 108). Die Reitkunst scheidet er aus, weil sie bloss dem Bedürfniss angehört, die Gartenkunst, weil sie nur die körperlich gegebene Natur zu einem zierlicheren Aussehen bearbeitet, ohne etwas zu schaffen, die Tanzkunst und Schauspielkunst, weil sie nur Aeusserungen oder besondere Richtungen der dramatischen Kunst sind (II 117). Er folgt der Eintheilung Schelling's in eine ideale und eine reale Reihe; in ersterer stellt die Idee des Schönen, die sich durch das Ausdrucksmittel der Sprache offenbart

(II 76, 74), sich als die Selbstoffenbarung der in ihrem Handeln begriffenen, schaffenden Phantasie dar (II 77), als die ganze Kunst, die, um in sich selbst unumschränkt zu bleiben, die Aussenwelt als Gegenstand der Wahrnehmung von sich ausschliesst, und dadurch zur besonderen Kunst, zur Poesie, wird (II 81, 76). Epische und lyrische Poesie verhalten sich wie Erhabenheit und Schönheit, da „hier das göttliche Wesen in der Entwickelung seiner Herrlichkeit, dort der innerste Zustand des zeitlichen Geschöpfes in seiner Beziehung auf das Ewige und Vollkommene“ dargestellt wird (II 88). Das Drama ist diejenige Kunst, in welcher die Idee als Wesen und als zeitliche Erscheinung gleich kräftig ist, und durch welche deshalb die wahre und ächte Wirklichkeit des Lebens dargestellt wird (II 92), während in Epik und Lyrik die Idee als Ideal über der gemeinen Wirklichkeit schwebt (II 90). Die komische und tragische Art des Dramas entspringen beide aus demselben Widerspruch des ewigen göttlichen Gehalts und der nichtigen zeitlichen Erscheinung; beide idealisiren das Zeitliche und drücken so dessen wahren Gehalt aus (II 95).

In der realen Reihe unterscheidet er zunächst Plastik und Malerei; in der ersteren soll das Licht sich zum Körper verdichten, in der letzteren sollen alle Gegenstände in einen durch das Licht vermittelten Schein für die Wahrnehmung aufgelöst werden (II 100—101, 107). Die Plastik zeigt das körperliche Dasein eines Leibes, der ganz Seele ist, die Malerei den Schein eines Leibes, der ganz Seele ist und sich als Seele erkennt (II 123). In der Baukunst offenbart sich der Leib ohne Seele, in der Musik die Seele ohne Leib (II 125). Die Baukunst schafft Häuser der Gottheit, umgiebt uns mit einer kunstgemässen realen Gegenwart, und gleicht darin dem Drama (?) (II 116). Die ideale und reale Reihe heissen also: Epik, Lyrik, Dramatik, Musik; Plastik, Malerei, Baukunst; der idealen Reihe schliesst sich die Musik an, wie der realen die Baukunst und verhält sich zur Poesie, wie die Baukunst zur Plastik und Malerei (II 119). Innerhalb der idealen Reihe schliesst die Musik sich am engsten dem Drama an, da sie wie dieses die Seele einerseits in ihren Tiefen erschüttert und andrerseits erfrischt (II 122); ihre Verbindung giebt eine Abart des Dramas, das musikalische Drama oder die Oper, in welcher alles phantastisch gedacht sein und in äussere Handlung gelegt sein muss (II 141). —

Krause will den Organismus der Ideen der besonderen Künste auf die Weise entfalten, dass „eine jede derselben in und aus der Einen Kunst der inneren Dichtung des Menschen der ewigen Ordnung der Ideen gemäss begründet hervorgeht“ (Aesthetik § 56). Dieses Versprechen bleibt aber uneingelöst. Er sagt nur, dass das erste Gebiet der Kunst das am Menschen selbst erscheinende Schöne umfasst (Lebenskunst — § 54), dass alsdann der Mensch sein Phantasieschönes oder seine innere Welt der Dichtung zunächst in das vorgefundene Kunstwerk der Sprache einzukleiden sich gedrungen fühlt (§ 57), dass mit der Poesie zugleich in dem Phantasieschönen die Welt der Tondichtkunst entspringt, welche das die poetische Schöpfung begleitende Gemüthsleben im schönen Tonspiel darstellt (§ 58), und

dass endlich die Phantasiewelt zum Theil eine Welt des in Raum, Zeit und Bewegung gestalteten Leiblichen ist, worin auch die in den Sinnen wahrgenommene äussere leibliche Welt aufgenommen wird (§ 60). Diese Erörterung kommt kaum über die empirische Aufzählung hinaus, bei welcher unfreie und freie Kunst durcheinander geworfen wird. Die Eintheilung ist dreigliedrige Nebeneinanderstellung von Poesie, Musik und Anschauung der leiblichen Aussenwelt; letztere gliedert er in Malerei, Plastik, Mimik und Orchestik. Die Eintheilung der schönen Künste in nützlich-schöne und den Nutzen ausschliessende schöne Künste stellt er zwar auf (§ 66), hält sie aber in der Durchführung nicht fest. —

Hegel bezeichnet als Eintheilungsprincip der Künste zunächst die Formen der Sinnlichkeit, für welche die Idee erscheint und denen sie bei ihrem Erscheinen Rechnung zu tragen hat (II 253). Da die unteren Sinne wegfallen, bleiben von den Sinnesorganen nur Gesicht und Gehör übrig. Dass aber die Eintheilung der Künste nicht mit dem Unterschied der Sinnesorgane erschöpft ist, erkennt Hegel selbst an, indem er neben die Künste des Gesichts und Gehörs als dritte die Kunst der Vorstellung, der gedächtnissmässigen Erinnerung der Anschauungsbilder (II 254), oder, noch genauer, der Phantasie (II 228) stellt. Gartenkunst, Tanz u. s. w. schiebt Hegel als „unvollkommene Künste“ bei Seite (II 261), so dass für die Künste des Gesichts nur die bildenden Künste übrig bleiben; die Poesie hingegen setzt den Ton, statt ihn zu einem andeutenden Symbol zu gestalten, zu einem für sich bedeutungslosen Zeichen herab (III 233), so dass für die Künste des Gehörs nur die Musik übrig bleibt. Die Dreitheilung in Künste des Gesichts, des Gehörs und der (auf Grund von Wortzeichen reproducirenden) Phantasie kann nur so lange genügend scheinen, als die Mimik ausser Acht gelassen wird und keinen Platz im System erhält. Dass die Poesie den Künsten des Auges und Ohrs nicht bloss nebengeordnet, sondern in gewissem Sinne auch übergeordnet ist, erkennt Hegel ebenfalls an, denn er bezeichnet sie als „die Totalität, welche die Extreme der bildenden Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt.“ Denn sie verbindet das sich Vernehmen des Inneren als Inneren und die Fähigkeit zur Darstellung eines Wechsels von Gemüthsbewegungen mit der Entfaltung einer objektiven, bestimmten Phantasiewelt (II 222). Eben weil die Poesie Kunst auf einer höheren, vergeistigten Stufe ist, geht sie in der negativen Behandlung ihres sinnlichen Elements so weit, dass sie Gefahr läuft, sich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige zu verlieren, wie umgekehrt die Baukunst noch ausser Stande ist, das sinnliche Material zur adäquaten Gestalt des Geistes zu formiren (II 233, 257). Hierzu ist zu bemerken, dass die Poesie zwar Gefahr läuft, aus der Sphäre der Kunst herauszufallen, es aber noch nicht thut, so lange sie sich selbst treu bleibt. Dagegen läuft die Architektur nicht bloss Gefahr, jenseits des Beginns der freien Kunst stehen zu bleiben, sondern sie hat ihr Wesen darin, jenseits jener Grenze zu bleiben, und zwar nicht deshalb, weil sie in zu schweren

äusserem Material arbeitet und von dessen Uebergewicht gedrückt würde, sondern weil es ihr an freiem und bedeutendem Geistes-Gehalt fehlt. Erst mit der Skulptur gewinnt das Kunstwerk die Geistigkeit zu seinem Inhalt, wie Hegel einräumt (II 353), also beginnt auch erst mit ihr die eigentliche wahre, freie Kunst.

Mit seiner Eintheilung in Künste des Gesichts, des Gehörs und der Phantasie war Hegel wenigstens auf dem richtigen Wege; dieselbe bedurfte nur der Vervollständigung durch die Mimik und der Verschmelzung mit Schelling's Zweitheilung in eine reale und eine ideale Reihe (Künste der Wahrnehmung und der Phantasie), um allen Ansprüchen zu genügen. Leider bleibt nur Hegel seiner eigenen Eintheilung in der weiteren Darstellung nicht treu, und ersetzt sie durch diejenige in symbolische, klassische und romantische Künste. Symbolische Kunst ist nach ihm allein die Architektur, klassische Kunst (bei welcher das Innere und Geistige seinen Ausdruck in der dem Geist immanenten leiblichen Erscheinung findet) allein die Plastik, romantische Künste (oder Künste der Gestaltung der subjektiven Innerlichkeit) dagegen der Komplex von Malerei, Musik und Poesie (II 257—258). Diese Vermengung und Verwechselung zwischen der Eintheilung der Stilarten und der Eintheilung der Künste ist für Hegel's ganze Aesthetik verhängnissvoll geworden, da die Konfusion zwischen beiden in jeder einzelnen Kunst wiederkehrt und das gesammte System in Verwirrung bringt. —

Trahndorff zeichnet sich in seiner Eintheilung der Künste durch dreierlei aus. Erstens erkennt er die Mimik und Tanzkunst als integrirende und hochwichtige Bestandtheile des Systems der Künste an, ohne welche die übrigen Künste ihre verhältnissmässige Bedeutung und ihr wahres Leben verlieren (Aesth. I 220). Zweitens scheidet er die Baukunst und schöne Gartenkunst als (unfreie) Künste auf der Stufe des Bedürfnisses des Daseins von den (freien) Künsten auf der Stufe der gesellschaftlichen Mittheilung vollständig ab, und weist ihnen einen besonderen Platz im System der Künste an (I 221), so dass er sie noch nicht zu der schönen Kunst im engeren Sinne, d. h. zur freien schönen Kunst rechnet (I 183—184). Drittens sondert er die freien schönen Künste in solche des Gehörs und Gesichts (I 221), oder der Zeit und des Raums (II 8, 11), und nimmt sogar einen allerdings nicht konsequent durchgeführten Anlauf dazu, diese Zweitheilung zu einer Dreitheilung von Künsten der Zeit, des Raumes und der Bewegung zu erweitern (II 13—14). Leider sind die beiden letzten Vorzüge nur in verschwommener Weise zur Geltung gebracht, wozu besonders die Eigenthümlichkeit beiträgt, dass Trahndorff eine doppelte Eintheilung nach dem Werden (oder der Erscheinung) und nach dem Sein (oder der Idee) anstrebt. Bei dieser Doppelheit des Ausgangspunktes ist versäumt zu zeigen, dass die Idee oder das Sein doch auch nur bei ihrem Eintritt in die Erscheinung und durch denselben sich in verschiedene Künste spaltet, dass die Anschauungsformen (Räumlichkeit und Zeitlichkeit), nach welchen sich diese Spaltung vollzieht (als bloss räumliche, bloss zeitliche, oder als raumzeitliche Erscheinung) selbst wieder den Organen der Aufnahme der Erscheinung (Auge und Ohr) konform sein müssen, und dass deshalb

trotz des verschiedenen Ausgangspunktes in beiden Fällen wesentlich dasselbe Ergebniss herauskommen muss.

Die Gleichheit des Ergebnisses wird dabei durch zweierlei getrübt. Erstens zieht Trahndorff die in der ersten Eintheilung ausgeschiedenen unfreien Künste des Bedürfnisses um die Kunst der Beredsamkeit vermehrt in der zweiten Eintheilung wieder herein und mengt sie sogar noch mit den formalen schönen Künsten des Wortklangs und Tanzes durcheinander (II 11). Zweitens sondert er zwar richtig in der ersten Eintheilung die Künste des Gesichts am Bewegungslosen und am Beweglichen, ohne die Musik aus ihrer Stellung als (bloss zeitliche) Kunst des Gehörs zu verrücken (I 221), stellt dagegen in der zweiten Eintheilung die Musik unter die Künste des Bewegens, also in eine Gruppe mit Mimik und Tanz (II 14), so dass für die bloss zeitlichen Künste bloss die Poesie übrig bleibt (II 13), welche doch auf der Stufe der Phantasie ebensosehr räumlich gestaltende als zeitlich verändernde, d. h. bewegende Kunst ist. Unter den unfreien bildenden Künsten weist er der Gartenkunst und Baukunst eine analoge Stellung zu einander an, wie sie unter den freien bildenden Künsten Malerei und Skulptur zu einander einnehmen; unter den unfreien Künsten überhaupt verhält sich die Beredsamkeit zur Garten- und Baukunst wie unter den freien Künsten die Poesie zur Malerei und Skulptur (II 9). Diese richtige Parallelisirung hätte aber auch in den Eintheilungstabellen zum Ausdruck gebracht werden müssen, während in der ersten Tabelle (I 221) die Beredsamkeit ganz fehlt, in der zweiten aber die unfreien und freien Künste wieder durcheinander gewürfelt sind (II 11).

Dass die Poesie keine richtige Stellung im System der Künste erhalten hat, darüber braucht man sich nicht zu wundern, wenn man die sonderbare innere Gliederung derselben betrachtet 1. Ethik (!) oder Poesie des Werdens (a Epik, b Dramatik) 2. Lyrik oder Poesie des Seins, 3. Plastik oder idyllische Poesie, 4. Didaktik. Hier wird die Didaktik, welche doch nur eine unfreie Kunst des Bedürfnisses ist, in die Poesie hineingezogen, um dann noch einmal als didaktische Beredsamkeit (neben der praktischen) als Unterabtheilung der Beredsamkeit wiederzukehren (II 112). Der schwerwiegendste Irrthum Trahndorff's ist der, dass er die Poesie als Kunst des Gehörs behandelt, anstatt wie Schelling und Hegel als Kunst der Phantasie. Kunst des Gehörs ist nur die formalschöne Kunst des Wortklangs in gebundener wie ungebundener Rede (II 115—140), und die Dichtkunst ist es nur, insofern sie diese formalschöne Kunst des Wortklangs als aufgehobenes Moment in sich trägt, aber nicht in ihrem eigenthümlichen Wesen als Poesie. Dieses Wesen als inneres Wirken der Phantasie verkennt Trahndorff vollständig und sucht dasselbe in dem Verstande. Zwar sagt er einmal, dass auch die Poesie die Idee nur in Bildern der Anschauung erfassen könne, also Bilder denke (II 86), aber er zieht daraus keine weiteren Folgerungen, sondern betont das Denken des Verstandes. „Nur der Verstand spricht, so wie er auch nur versteht; die Phantasie ist stumm, sie sieht nur“ (II 13 bis 14). Diese Beschränkung der Phantasie auf das Sehen hebt nicht

nur die Tonphantasie, sondern auch die dichterische Phantasie, welche ebenso wesentlich in dem inneren Sprechenhören der geschauten Personen wie in dem Schauen derselben besteht, in ihrem Kerne auf, und nach dieser falschen Einschränkung des Begriffs „Phantasie“ bleibt allerdings nichts übrig, als die Thätigkeit des Verstandes und seines Denkens von der Uebersetzung der geschauten Bilder in Worte und der Rückübersetzung der Worte in Bilder auf die gesammte eigentlich der Phantasie angehörige Vorstellungsbewegung und -Verknüpfung in der Poesie auszudehnen. So kommt er dazu, in der Poesie das Denken oder die Verstandesthätigkeit als das Medium oder das Lebensgebiet zu bezeichnen, in welchem die Phantasie sich bewegt und schafft, im Gegensatz zur bildenden Kunst, in welcher die Verstandesthätigkeit sich in der Poesie bewegen soll (II 86). Wäre diese Ansicht richtig, so läge die Poesie bereits jenseits aller Kunst, denn die Grenzen der Kunst reichen grade nur soweit, als die Phantasie das Lebensgebiet oder Medium der geistigen Thätigkeit ist.

Die Eintheilung der freien schönen Künste in solche des Gesichts und Gehörs ergiebt sich ungezwungen daraus, dass Trahndorff alle Sinne in Formsinne und Daseinssinne unterscheidet, und Gesicht, Gehör und Tastsinn als die einzigen Formsinne, d. h. über das Gefühl des afficirten Ich hinausgreifenden und die Mannichfaltigkeit des Eindrucks auf eine objektive Einheit beziehenden Sinne bezeichnet (I 66 bis 67). Dagegen wird die Eintheilung in räumliche und zeitliche Künste sehr künstlich aus der Dreiheit von Verstehen, Ahnen und Wollen als den Hauptfunktionen eines freien Individuums abgeleitet (II 6). Im Gebiet des Ahnens ist kein Kunstideal möglich, weil das Gemüth im Ideal untergeht; Gemüther mit dieser Grundanlage sind die Seher des Ewigen, würdig, dass sich ihnen das höchste Weltprincip in unmittelbarer Berührung mittheile (II 7). Indem so die Richtung des Geistes auf die Ahnung die Richtung auf die Kunst aufhebt (II 6) und zur Religion führt (I 59), bleibt für die Kunst nur das Verstehen und das Wollen übrig, aber so, dass das Geahnte und Geglaubte als ein Mittleres, auf das beide fort und fort bezogen werden müssen, zwischen ihnen bestehen bleibt (II 4). Für das Verstehen soll die „Form des Universums“ ein Gedachtes oder geistig Inneres, für das Wollen ein Gethanes, ein äusserlich Gewordenes des innerlich Gedachten sein (II 5); in dem ersteren dieser beiden Verhältnisse soll nun das zeitliche Erscheinen für die Phantasie das Ergebniss sein (II 7). Man begreift allenfalls, was das Verstehen mit der Poesie zu thun hat, wenn diese doch einmal auf Verstandesthätigkeit reducirt ist, oder was das Wollen mit den äusserlich hingestellten Werken der bildenden Kunst zu thun hat, wenn dem Wollen das Thun im Sinne eines äusserlichen Vollbringens und Auswirkens untergeschoben wird, aber es bleibt unverständlich, was das Verstehen mit der Zeit und das Wollen mit dem Raume zu thun hat oder auch umgekehrt, und es ist klar, dass diese beiden doch nur in diese scheinbar apriorische Deduktion aus der schon vorausgesetzten Beschaffenheit der Poesie und bildenden Kunst eingeschmuggelt werden.

Je nachdem die Künste von dem Zeitlichen und Räumlichen des

Verstehens und Wollens sich dem Mittleren der Ahnung nähern, sollen sie sich auch dem Ewigen, dem Sein als dem Gegenstand der Ahnung nähern, und aus diesem Grunde soll die Musik (wegen ihres ahnungsvollen wortlosen Charakters) dem ewigen Sein näher stehen als die Poesie, die gefühlsbewegte Mimik näher als die starre bildende Kunst (II 10—11). Dass die Mimik als Kunst der Bewegung vor der bildenden Kunst als Kunst der Ruhe ein bedeutendes Mittel geistigen Ausdrucks voraus hat, wird Niemand bestreiten, aber auch schwerlich zugeben, dass sie diesen Vorzug der Annäherung vom Wollen zum Ahnen verdankt; dass die Musik wegen ihrer Wortlosigkeit dem Ewigen in der Tabelle näher steht als die Poesie, ist dagegen eine Verkennung der Sachlage und steht im Widerspruch mit der nach der anderen Seite übertriebenen Behauptung Trahndorff's, dass „das Sichtbare unmittelbar gleich auf die Form (d. h. die Idee) geht, das Hörbare der Musik aber seinen Standpunkt zwischen der Form und dem Dasein nimmt“ und daraus grade seine tief ergreifende innigst durchdringende Kraft schöpft (I 200). In der That steht die Musik als bloss zeitliche Kunst der Wahrnehmung ebenso wenig der Poesie als raumzeitlicher Kunst der Phantasie voran, als sie ihre Stellung zwischen der Form und dem Dasein nimmt; nur ihre sinnlichen Ausdrucksmittel berühren sich (ebenso wie die jeder anderen Kunst und freilich in höherem Grade als die der übrigen Künste) mit dem Dasein d. h. der physiologischen Beschaffenheit des Nervensystems, aber ihr Wesen als Kunst wird davon nicht berührt und schwebt ganz ebenso wie das der anderen Künste im reinen Aether des daseinsentrückten ästhetischen Scheins. —

Weisse will die Eintheilung der Künste streng wissenschaftlich, d. h. dialektisch begründen, oder in drei Triaden ordnen, welche an die 9 Musen erinnern sollen (Aesth. II 15—16); dabei geht sein Weg vom Begriff des Ideals aus und führt zu dem des Genius hin (II 13). Das einfache Fürsichsein des absoluten Geistes im modernen Ideal ist das Reich der Töne (II 19) oder die zeitlich erscheinende Thätigkeit des Idealgeistes (II 103). Um schöpferisch zu werden, d. h. um Geschöpfe zum Dasein aus sich heraus zu setzen, muss der Geist die zeitliche Form seiner unmittelbaren Erscheinung mit der gegen diese sich negativ verhaltenden Form der Räumlichkeit vertauschen, also zur bildenden Kunst übergehen (II 103—104). Durch diese Schöpfung einer äusserlichen Gestaltenwelt, die dennoch seine eigene bleibt, bereichert, kehrt der Begriff der Kunst zu seiner ersten Bestimmung zurück, das in einem einfachen Elemente der zeitlichen Aeusserlichkeit (der Sprache) erscheinende Schaffen und Weben der idealen Phantasie zu sein, in welchem nunmehr die äussere Gestaltenwelt als ideale aufgehoben ist (II 223). Der Kern dieser Scheindialektik ist lediglich der, dass die Tonkunst die zeitliche, die bildende Kunst die räumliche und die Dichtkunst die beide Formen der Anschauung ideell in sich vereinigende ist (wie es in der Anmerkung auf S. 225—226 ausgesprochen ist). Mit Recht verwirft Weisse jede Zusammenstellung der Musik mit der Dichtkunst als zeitlicher Künste gegenüber der bildenden Kunst als räumlicher, weil sie die räumliche Gestaltenwelt

der Dichtkunst missachtet, und bemerkt, dass man mit gleichem Rechte auch die bildende Kunst und die Dichtkunst als reell und ideell darstellende oder Gestalten bildende Künste der Tonkunst als der bloss in sich webenden, gestaltlosen entgegensetzten könne (II 227). Man wird also Weisse zugeben können, dass die Poesie im Gegensatz stehe sowohl gegen die Tonkunst wie gegen die bildende Kunst und die Anschauungsformen beider in ihrer idealen Phantasiewelt vereinige; man wird dagegen nicht zugeben können, dass diese Vereinigung in einer anderen höheren Sphäre die naturgemässe Synthese für die Antithese „Tonkunst und bildende Kunst" sei, um so weniger, als in der gleichen Sphäre dieser Künste, in derjenigen der realistischen sinnlichen Wahrnehmung, eine solche Synthese in der Mimik und Orchestik als vorhanden anerkannt wird (II 225—226). Die „äusserliche Weise", in welcher hier die Synthese vollzogen ist, ist eben das Verbleiben in der Sphäre der von aussen zugeführten sinnlichen Wahrnehmung im Gegensatz zu der poetischen Phantasiereproduktion von innen heraus; aber in Bezug auf die Vereinigung von Zeit und Raum zur sinnlich wahrnehmbaren reellen körperlichen Bewegung ist diese Weise der Verknüpfung gar nicht „äusserlich", sondern ganz organische innerliche Durchdringung zu einer neuen nach eigenen Gesetzen schaffenden Kunst. —

Die Schleiermacher'sche Eintheilung der Künste ergiebt sich daraus, dass Kunst als die besonnene Begeistung des Organismus definirt ist, und Körperoberfläche, Auge, Ohr und Sprachvermögen als die vier Richtungen zu unterscheiden sind, in welchem diese Begeistung sich bewegen kann (94—95, 157). Daraus würden vier gleichberechtigte Künste (Mimik, bildende Kunst, Musik und Poesie) folgen, während es bei der Architektur zunächst zweifelhaft bleibt, ob sie zur Kunst gehöre, oder ob nur Kunst an ihr sei (95). Je nachdem die künstlerische Produktivität vom Selbstbewusstsein oder vom gegenständlichen Bewusstsein ausgeht, unterscheidet Schleiermacher redende und bildende Künste, von denen die ersteren durch Geberde, Tonsprache oder Wortsprache den Inhalt des Selbstbewusstseins erschliessen, die letzteren die Bilder vorführen, in welchen von dem gegenständlichen Bewusstsein die immanenten Ideen ausgeprägt sind oder objektivirt werden (124—125). Der Werth dieses Eintheilungsprincips erscheint Schleiermacher selbst sehr problematisch, da der Gehalt in beiden doch wieder derselbe ist; denn die Wandlungen im Inhalt des Selbstbewusstseins entstehen durch die Beziehungen des Menschen zu der gegenständlichen Welt, in die er sich gestellt findet (127), und die Produkte des gegenständlichen Bewusstseins richten sich doch wieder darnach, wie die Welt sich im Selbstbewusstsein spiegelt, und was der Mensch in die Dinge hineinschaut (130, 137, 151). Auch in den vom Selbstbewusstsein ausgehenden Künsten muss doch der Inhalt des Selbstbewusstseins erst objektiv geworden sein, ehe er zur künstlerischen Darstellung gelangen kann, und auch in den vom gegenständlichen Bewusstsein ausgehenden Künsten hängt die besondere Art der Kunstthätigkeit eines Jeden doch davon ab, wie er als unmittelbares Selbstbewusstsein, als einzelnes besonderes Leben

sich zu der Welt verhält (151). Demnach ist in der künstlerischen Produktivität Selbstbewusstsein und gegenständliches Bewusstsein, Vorstellung (oder Empfindung) und Bild immer vereinigt, wenngleich in verschiedenem Grade (148); der verschiedene Grad des subjektiven oder objektiven Faktors ist aber nicht zum Eintheilungsprincip der Künste zu brauchen, weil er mit der aus dem Organismus geschöpften Eintheilung nicht zusammenfällt, sondern dieselbe durchschneidet und durchkreuzt (130). Dieses Eintheilungsprincip scheint also mehr geeignet zur Unterscheidung von Unterarten innerhalb der verschiedenen Künste als zur Abgrenzung der Künste gegen einander.

Dass die Poesie, obwohl redende Kunst, doch in ihrer Gedankenbewegung mehr oder minder die Tendenz zur konkreten Gestaltenbildung hat, hebt Schleiermacher gelegentlich hervor (95—96), und an andrer Stelle sagt er, dass durch diese Tendenz zur Gestaltenbildung die Poesie ebenso auf die bildende Kunst zurückweise, wie durch den sprachlichen Wohlklang und den Ausdruck der Gemüthsstimmungen auf die Musik (639—640); aber vergebens würde man erwarten, dass er hieraus den Grund schöpfen möchte, der Poesie in ihrer Doppelheit als plastischer und musikalischer Poesie (642) eine synthetische Stellung in der höheren Sphäre der Phantasievorstellung gegenüber der bildenden Kunst und Tonkunst anzuweisen. Noch weniger bricht der Gedanke sich Bahn, dass schon der Mimik eine solche synthetische Stellung in der niederen Sphäre der Wahrnehmung zukommt, insofern sie vom subjektiven Gefühlsleben ausgehend (wie die Musik) doch zur Darstellung konkreter Gestalten vordringt (wie die bildende Kunst) und die Beweglichkeit der ersteren mit der konkreten Anschaulichkeit der letzteren verbindet. Dieser Gedanke hätte aber Schleiermacher um so näher gelegen, als er selbst einräumt, dass das Eintheilungsprincip von der Begeistung des Organismus aus unzulänglich sei und durch das erscheinende Heraustreten nach aussen ergänzt werden müsse, obwohl dieses nur ein sekundäres Moment im Vergleich zu dem inneren Kunstwerk sein soll (151).

Theilt man die Kunst nach der Art ein, wie sie in der Wirklichkeit Erscheinung werden kann (155), so ist man wieder auf Gesichtssinn, Gehörsinn und Sprachvermögen als auf die Perceptionsmittel der Kunstwerke angewiesen, so dass diese Eintheilung mit der ersteren zusammenfällt, bis auf den Punkt, dass Mimik und bildende Kunst hier in eine Gruppe zusammenfallen und erst der Sonderung bedürfen. Die Eintheilungsprincipien nach der Produktion und diejenigen nach der Perception der Kunstwerke stören sich somit nicht, sondern fallen im Resultat theils zusammen, theils ergänzen sie sich.

Nun bringt aber Schleiermacher abermals ein neues Eintheilungsprincip herzu, nämlich dasjenige der begleitenden und selbstständigen Künste, und versteht unter den ersteren diejenigen, welche als Reaktionen des erregten Selbstbewusstseins auftreten, ohne ein objektives Bewusstsein, sei es in Bildern, sei es in Vorstellungen, damit zu verbinden (285—286). Jetzt erscheint der Unterschied von redenden und bildenden Künsten als Untereintheilung der aus dem gegenständlichen Bewusstsein entspringenden Künsten, wonach also Musik und

Mimik nicht zu den redenden Künsten gezählt werden dürfen, wogegen die Poesie, die vorher aus dem Selbstbewusstsein entspringen sollte, nunmehr als redende Kunst dem gegenständlichen Bewusstsein zugetheilt wird (284—285). Dieses Schwanken entspringt eben daraus, dass er die höhere synthetische Position der Poesie verkennt. Ganz ungerechtfertigt ist es, die Musik und Mimik als bloss „begleitende“ Künste anzusehen, die bei dem Hervortreten als selbstständige Künste den Kreis ihrer Berechtigung eigentlich schon überschreiten (118 bis 119); die vom Lied und vom Tanz abgelöste selbstständige Instrumentalmusik will er wunderlich genug auf die dienende Begleitung religiöser Kultushandlungen beschränken (414—415).

Die Unterarten der Poesie bestimmt Schleiermacher als die musikalische und die bildliche oder plastische Poesie (642), von denen erstere mit der Lyrik zusammenfällt, letztere die Epik und Dramatik umspannt (648—649). Wie die lyrische Poesie sich in Verbindung mit der Musik entwickelt, so die epische in Verbindung mit der Mimik (674); das Drama leitet er aus dem Epos ab durch eine historisch fingirte Dazwischenschiebung der Recitation epischer Dichtungen zu Gemälden (!?). Die Unterscheidung der Poesie in plastische und musikalische hätte nur noch um die mimische vermehrt zu werden brauchen, um den Parallelismus der drei Dichtungsarten mit den drei Künsten der Wahrnehmung vollständig zu machen; hieran hindert aber der Mangel des Verständnisses in Betreff der Stellung, welche die Mimik zur Musik und bildenden Kunst einnimmt.

Die Malerei unterscheidet sich von der Skulptur dadurch, dass sie das Verhältniss der Dinge in Beziehung auf die Umgebung und das allgemeine Leben in ihrer Vermittlung durch das Licht zur Darstellung bringt, während die Skulptur die reine Gestalt als solche in ihrer isolirten Selbstständigkeit ohne Beziehung zum Licht darstellt (136—137, 153—154, 430). Die Malerei wird in Folge dessen nur durch den Gesichtssinn aufgefasst, die Skulptur könnte ausser durch den Gesichtssinn auch durch den Tastsinn percipirt werden, wenn diess nicht die Werke alterirte (595—596). Irrthümlich ist es dagegen, den Unterschied im Material zu suchen. —

D e u t i n g e r hält zunächst an dem Schelling'schen Grundsatz fest, dass eigentlich nur die Poesie die eigentliche und wahre Kunst sei, und alle übrigen Künste nur in soweit ästhetisch seien als sie poetisch seien (Kunstlehre I 162—166); denn erst in der Poesie gelangt der Geist dazu, sich vollkommen verständlich auszusprechen, während er in den übrigen Künsten nur durch den ihn ausdrückenden Stoff hindurchschimmert oder hindurchtönt (176). Er weicht darin von Schelling ab, dass er den Gegensatz und den Parallelismus zwischen der realen und idealen Reihe gänzlich beseitigt zu Gunsten einer einzigen vom Extrem des Realen zum Extrem des Idealen aufsteigenden Reihe. Er verwirft Hegel's Eintheilung der Künste der Wahrnehmung auf Grund der wahrnehmenden Sinne (Auge und Ohr), weil durch dieselben weder die geistige Einheit noch die stoffliche Verschiedenheit bestimmt werde (167), und setzt an Stelle derselben die Eintheilung nach dem Princip der relativen Schwere und Körperlichkeit des Stoffs

der Kunst. Diess hängt damit zusammen, dass er die Kunstthätigkeit oder „das Können" als „Umbildung des Stoffes durch den Geist zum Ausdruck des letzteren" definirt. „So vielfach diese Macht über ein natürlich Stoffliches sich geltend machen kann, so viel giebt es besondere Arten des Sprechens als Ausdruck des Könnens, so viel giebt es Künste" (64). Die Künste sind die Bildungsstufen des Stoffes dem bildenden Geiste gegenüber (156); deshalb sind es die den Stoff beherrschenden Gesetze des Raumes und der Zeit und nicht diejenigen der Wahrnehmung, welche die Verschiedenheit der Künste bedingen (167—168, 179). Diese Ansicht entspricht ganz dem Deutinger'schen Standpunkt, welcher alles Gewicht auf die ästhetische Produktivität und gar keins auf die Receptivität legt; berücksichtigt man, wie es sich gehört, beide gleichmässig, so kann eine Harmonie der aus beiden folgenden Gliederungen der Künste nur aus einer ursprünglichen Konformität der Gesetze des Stoffs (d. h. hier der objektiv-realen Erscheinungswelt) und der sinnlichen Wahrnehmung hervorgehen. Da Deutinger Material, objektive Realität und spicifische Beschaffenheit der subjektiven Erscheinung (welche den ästhetischen Schein ausmacht) konfundirt, so ist auch seine Entwickelung der aufsteigenden Reihe einer Idealisirung des Stoffs im System der Künste so konfus wie möglich, und sticht in dieser Hinsicht von der durchschnittlichen Klarheit des Deutinger'schen Stils unvortheilhaft ab.

Von den vier Naturreichen sollen zwei, das Elementar- und Mineralreich, vorwiegend den Gesetzen des Raumes, zwei dagegen, das Pflanzen- und Thierreich, vorwiegend denen der Zeit angehören (168). In den beiden ersten ist das Gesetz der Schwere das vorherrschende, im Mineralreich treten die Gesetze der Ausdehnung hinzu, im Pflanzenreich die zeitliche Gestaltung, im Thierreich die selbstständige Bewegung (168—169). Wir begegnen hier aufs Neue dem verunglückten Versuch Schopenhauer's, aus der Gliederung der realen Natur das Princip für die Eintheilung der Künste zu schöpfen, nur dass Deutinger sich praktisch den üblichen Künsten anpasst, ohne sich um deren Inkongruenz mit jener Gliederung der Natur weiter zu kümmern. Dem Gesetz der Schwere (und der ihr entgegenstehenden Stabilität) entspricht die Baukunst, in welcher die Ausdehnung noch in den Schwerpunkt koncentrirt ist; der Ausdehnung zur Körperlichkeit die Plastik, bei welcher die Stabilität bereits in eine gewisse Bewegung eintritt (170—171, 326—327). In der Malerei verschwindet sowohl Schwere wie Körperlichkeit, und die Ausdehnung wird nur in Einer Potenz noch sichtbar, welche die andern Dimensionen verschlungen hat (172). In der Musik verschwindet auch diese letzte Potenz der Ausdehnung, und die Macht des Lebens, die sich vorher aus dem passiven Einheitspunkt der Schwere zur Körperlichkeit entfaltet hatte, zieht sich nun in den aktiven Einheitspunkt des Tones zurück (440 bis 441); hiermit ist der Raum ganz überwunden und die Gesetze der Zeit zu den allein herrschenden erhoben (174—175). Im Worte endlich erweist die Kunst sich als eine, obwohl in die Aeusserlichkeit von Zeit und Raum hinauswirkende, doch an sich über Raum und Zeit erhabene und sie überwindende Macht (175).

Es lohnt natürlich nicht, die auf der Hand liegenden zahlreichen Unrichtigkeiten und Schiefheiten dieser Darlegung näher zu erörtern, z. B. dass auch Leinewand und Farben ebensogut wie Marmor ein Gewicht haben, der ästhetische Schein der plastischen Form aber ebenso gewichtlos und immateriell ist wie der Augenschein eines Gemäldes, dass ferner das Gemälde nicht eine, sondern zwei Ausdehnungen oder Dimensionen, der malerische Schein deren sogar drei hat u. s. w. So weit es sich um ästhetischen Schein handelt, der in allen Künsten unkörperlich und unschwer ist (140), lassen sich keine Unterschiede der Realität nachweisen; soweit es sich dagegen um das äussere Material handelt, durch welches dieser ästhetische Schein vermittelst der Wahrnehmung hervorgerufen werden soll, sind die Unterschiede zwischen gröberem und feinerem Material ganz unbrauchbar dazu, Unterschiede der Künste auf dieselben zu gründen, schon deshalb, weil die Unterschiede des Materials innerhalb derselben Kunst weit grösser sein können als diejenigen zwischen verschiedenen Künsten. Deshalb ist diese Gewichtsdifferenz des Stoffs in jeder Hinsicht unfähig, eine Eintheilung der Künste zu begründen. —

Vischer hält an der Hegel'schen Eintheilung der Künste in bildende Kunst, Musik und Poesie, als Künste des Auges, des Ohrs und der „ideal gesetzten Sinnlichkeit“ fest (Aesth. § 535). Dass er die erste als objektive, die zweite als subjektive, die dritte als subjektiv-objektive Kunst bezeichnet (§ 537, 834), enthält ja einen richtigen Kern, sofern bei der ersten die Objektivität der Anschauung, bei der zweiten die Subjektivität der Empfindung in den Vordergrund tritt, bei der dritten ein Ausgleich zwischen beiden angestrebt wird, der aber in der Epik noch auf der Seite der objektiven Anschauung, in der Lyrik auf der Seite der subjektiven Empfindung seinen Schwerpunkt hat und erst in der Dramatik zum vollen Gleichgewicht gelangt; aber in allen Künsten soll jederzeit die Objektivität der Anschauung und die Subjektivität der Empfindung sich durchdringen, und es ist ebenso irreleitend, die Künste einseitig als objektive oder subjektive zu bezeichnen, wie es irrthümlich ist, den Ausgleich erst in der „ideal gesetzten Sinnlichkeit“ der Poesie, anstatt schon in der real gesetzten Sinnlichkeit der Mimik zu finden.

Irrthümlich ist es ferner, dass Vischer die Hegel'sche Eintheilung, anstatt aus der Bedingtheit des ästhetischen Scheins durch die Formen und Gebiete der sinnlichen Wahrnehmung, aus einer inneren Spaltung und Sonderung der ästhetischen Phantasie in eine bildende, empfindende und dichtende Phantasie ableiten will (§ 404). Die Phantasie ist nur eine, sie selbst ist die „ideal gesetzte Sinnlichkeit“, sei es in produktiver, sei es in reproduktiver Bedeutung des Worts. Die auf das Auge und Ohr „organisirte“ Phantasie ist nur eine vorzugsweise auf Gesichts- oder Gehörswahrnehmungen bezogene Phantasie, welche überwiegend einseitige Bezogenheit theils individuell, theils durch die Vorfahren erworben sein kann. Die dichtende Phantasie hat aber auch keine Sinnlichkeit weiter zur Verfügung, um sie „ideal zu setzen“, als diejenige des Gesichts und Gehörs; wodurch sie sich von der bildenden und empfindenden Phantasie unterscheidet, ist nicht dieses

sinnliche Material sondern die Fixirung desselben in Rede anstatt in Bildern und rhythmisirten und harmonisirten Melodien. Daraus folgt, dass der Unterschied nicht im Wesen der Phantasie liegt, sondern in den sinnlichen Ausdrucksmitteln des Producirenden, die zugleich Anregungsmittel für den das Werk Geniessenden sind, d. h. in den sichtbaren Gestalten, den hörbaren Tönen, und der verständlichen Rede.

Vischer verunglückt mit dem Versuch, die Unterarten der Dichtkunst mit den übrigen Künsten zu parallelisiren, weil ihm die reale Synthese von Gesichts- und Gehörskunst, die Mimik, fehlt; nachdem er richtig Epik und bildende Kunst, Lyrik und Musik parallelisirt hat, setzt er die Dramatik nicht zu einer mit den vorhergenannten in einer Reihe stehenden Kunst der Wahrnehmung in analoge Beziehung, sondern (allen Gesetzen logischer Ordnung zum Hohn) mit derjenigen idealen Kunst, von der sie selbst nur eine Unterart ist, mit der Poesie. Und doch hätte es Vischer so nahe gelegen, nach dem Vorgang Schelling's die Poesie mit ihren den realen Künsten entsprechenden Unterarten auch als eine eigne Kunst-Gattung idealgesetzter und bloss mittelbar durch den Sinn der Rede angeregter Sinnlichkeit den übrigen Künsten gegenüberzustellen; denn er spricht sich mit einer an Deutinger erinnernden Uebertreibung dahin aus, dass die Dichtkunst die Totalität der andern Künste sei (§ 838), dass sie durch die Sprache das Gebiet des Gedankens, des bewussten Bewusstseins, oder des Bewusstseins höherer Ordnung erschliesst, welches über Anschauung und Empfindung steht (§ 837, 841).

Zwar erkennt Vischer an, dass die Dichtkunst durch ihre successiven sprachlichen Mittheilungen nur in sehr beschränktem Maasse eine simultane Mannichfaltigkeit von Anschauungen und Empfindungen erzielen kann (§ 840, 847), welche der bildenden Kunst in ausgedehntestem Maasse zur Verfügung steht; aber er versäumt die noch wichtigere Frage zu untersuchen, in welchem Grade und Umfang überhaupt die Phantasie durch sprachliche Vorstellungsmittheilung zur Reproduktion bestimmter Anschauungen und Empfindungen anzuleiten ist. Denn wie sich bei der Untersuchung der ersteren Frage ergab, dass der Poesie die specifisch bildnerische Schönheit mit ihrer Anschauungssimultaneïtät unerreichbar sei, so würde sich bei derjenigen der letzteren ergeben haben, dass ihr auch die specifisch musikalische und mimische Schönheit unerreichbar sei, dass demnach die Poesie niemals die übrigen Künste ersetzen könne, sondern höchstens ein annäherndes ideales Abbild der gesammten Eigenthümlichkeiten der übrigen genannt werden könne.

Ihr eigenartiger Werth besteht nicht darin, dass sie die Leistungen der übrigen Künste in sich vereinigt, sondern darin, dass sie in ganz andrer, viel verständlicherer und bestimmterer Art und Weise das Gebiet des inneren Geisteslebens für die Kunst erschliesst, als Gestalt, Ton und Geberde es vermögen; ihre Ueberlegenheit über die andern Künste beruht darin, dass Gedanke und Geist ein der Idee näher stehender und darum höherer Gehalt des Kunstwerks sind als Anschauung und Empfindung, dass sie in Folge dessen die Charaktere schärfer individualisiren, den Motivationsprocess deutlicher verfolgen, das Hässliche

kühner verwenden und sicherer überwinden, das Komische erst in seiner Tiefe fassen und in voller Breite ausnutzen kann (§ 843—844). Aber bei alledem ist die Dichtkunst doch nicht „die Kunst an sich“, wie Vischer behauptet (§ 845), sondern sie ist ebenfalls eine beschränkte Kunst neben den andern, welche sie ebenso wenig entbehrlich macht, als sie sich Uebergriffe in ihr Gebiet erlauben darf (§ 846—848).

Ganz verfehlt ist die Beziehung der Epik, Lyrik und Dramatik auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (§ 893—896). Alle Poesie giebt sich als ideale Gegenwart, vor allen Dingen das Drama; denn bei seiner Aufführung wird die epische Fiktion der ideellen Gegenwart zu einer mimischen Fiktion der sinnlich realen Gegenwart der Handlung emporgeschraubt. Dass in jedem Moment des Dramas die Handlung sich auf die Zukunft hin spannt, ist ganz richtig, aber diese Spannung der gegenwärtigen Handlung auf die Zukunft kann im Roman und der Novelle ganz ebenso gross sein. Auch das Drama behandelt eine Vergangenheit, die es als Gegenwart reproducirt, und unterscheidet sich darin gar nicht vom Epos; auch die Epik vergegenwärtigt das Vergangene so lebhaft, dass die Reden der handelnden Personen durchaus als gegenwärtige vorgeführt werden und selbst im erzählenden Theil ein Wechsel der Zeitform der Gegenwart mit derjenigen der Vergangenheit nicht auffällt, sondern in lebhaften Momenten sogar als angemessen empfunden wird. Die Lyrik präsentirt sich nur dann formell als Gegenwart, wenn der Dichter seine eigenen Empfindungen, und nicht diejenigen dritter Personen, schildert, und wenn er in dem Beschauer die Fiktion zu erwecken sucht, dass die dargestellten Empfindungen noch als unmittelbar reale und lebendige in ihm vorhanden seien, während sie sich doch erst zur Erinnerung idealisirt und verklärt haben müssen, bevor sie poetisch darstellbar werden. Von der anscheinend geistreichen Parallelisirung der Dichtarten mit den drei Zeiten bleibt also so gut wie gar nichts übrig; es ist das eben nur eine jener gewaltsamen, einen Augenblick blendenden dialektischen Spielereien, an denen Vischer reich ist, und vor denen der Leser seiner Aesthetik stets auf der Hut zu sein hat.

Nicht viel anders verhält es sich mit der Gliederung der Kunst des Auges in eine solche des messenden, des tastenden und des eigentlichen Sehens (§ 404), wodurch das Wesen der Architektur, Plastik und Malerei bestimmt sein soll. Vischer giebt selbst zu, dass das tastende Sehen das messende einschliesst (§ 599), und dass das eigentliche Sehen sowohl das tastende als das messende Sehen einschliesst (§ 648). Danach müsste also die Architektur in die Plastik und beide in die Malerei eingeschlossen werden; denn das tastende Sehen ist nicht dadurch vom messenden verschieden, dass es ein nicht messendes wäre, sondern das messende nur dadurch vom tastenden, dass es ein nicht tastendes ist, und beide vom eigentlichen Sehen dadurch, dass sie noch nicht eigentliches — also doch wohl „uneigentliches“ — Sehen sind. Die gezogenen Grenzen wirken immer nur von unten nach oben, aber nicht von oben nach unten, und sind schon darum unbrauchbar für die bildenden Künste, welche eine gegenseitige

Abgrenzung von einander nöthig haben. Sie sind aber auch sonst verfehlt; denn auch beim messenden Sehen ist das Messen ein unbewusstes Auffassen der Verhältnisse wie beim tastenden, und auch beim tastenden Sehen ist das Tasten bloss ein bildlicher Ausdruck für die genauere und vollständigere Gesichtsperception der Formen durch Verschiebung des Augenpunktes, welche ebensowenig nothwendige Bedingung für das plastische Sehen ist, wie sie vom malerischen Sehen ausgeschlossen ist. Das architektonische Sehen erschöpft sich keineswegs im Messen der Verhältnisse, sondern geht zum intuitiven Umspannen der nicht bloss gradlinigen sondern auch geschwungenen und rundlichen architektonischen Formen fort.

Das plastische Sehen hat mit dem Abtasten von Formen nur das einzige *tertium comparationis*, dass beide trotz der Verschiedenheit des wahrnehmenden Sinnesorganes sich auf die reine Form beschränken, aber von allen sonstigen nebenherlaufenden Bestimmungen, wie Weichheit, Härte, Glätte, Rauhheit, Helligkeit und Farbe abstrahiren. Derjenige Mangel, durch welchen das tastende Sehen noch uneigentliches Sehen ist, ist also lediglich die Abstraktion von Helligkeit und Farbe und die abstrakte Beschränkung auf die reine Form, welche durch den Tastsinn auch wahrgenommen werden kann. Daraus ist zu schliessen, dass es bei der Plastik eben nicht auf die Wahrnehmungsart ankommt, durch welche die Form vermittelt wird, sondern auf die Auffassung der reinen Form durch den reinen Formsinn, dass also nur die Malerei unmittelbar Kunst des Augenscheins, die Plastik aber Kunst der reinen Form oder abstrakten Räumlichkeit sei, welcher die etwaige Vermittelung durch das Auge oder den Tastsinn der Hand unwesentlich ist. Zu dieser Unterscheidung gelangt aber Vischer nicht; er bleibt beim tastenden Sehen stehen, und ist deshalb auch ausser Stande, die Dreidimensionalität der Kunst der reinen Form im Gegensatz zur Zweidimensionalität der Kunst des Augenscheins zu erklären, da doch das „tastende Sehen“ unmittelbar genommen ganz ebenso zweidimensional ist wie das eigentliche Sehen.

So zeigt sich, dass Vischer in keinem Punkte über die Hegel'sche Gliederung der Künste hinausgelangt ist, dass aber alle seine Versuche zu tieferer Begründung und weiterer Ausführung bloss zu Verschlechterungen und unhaltbaren Entstellungen geführt haben. —

Zeising macht nächst Schelling den wichtigsten Schritt in dem Problem der Eintheilung der Künste, indem er die für alle Manifestationen des Schönen von ihm aufgestellte Gliederung nach Raum, Zeit und Bewegung auf die Künste anwendet. Die bloss räumlichen Künste stellen bewegungslose Körper, die bloss zeitlichen Künste körperlose Bewegungen, die räumlich-zeitlichen Künste bewegte Körper oder Körperbewegungen dar; die ersten sind bloss sichtbar, die zweiten bloss hörbar, die dritten sichtbar und hörbar zugleich, — die ersten fasst er unter „bildende“, die zweiten unter „tonische“, die dritten unter „mimische Kunst“ zusammen (Aesth. Forsch. 476—477). Hiermit ist nicht bloss die hohe Bedeutung der Mimik anerkannt, sondern ihr auch der ihrer Eigenart gebührende Platz im System der Künste zum ersten Mal mit Genauigkeit angewiesen, und die

Eintheilung nach diesem Princip wäre vollständig richtig, wenn nicht Zeising den Fehler beginge, die Poesie unter die tonischen Künste einzureihen, als ob es ihre Aufgabe wäre, gleich der Musik körperlose Bewegungen darzustellen. Er verkennt, dass in der Musik der Ohrenschein selbst der ästhetische Schein des Kunstwerks ist, während in der Poesie der Wortklang nur Mittel zur Auffassung des Wortsinns, und der Wortsinn wiederum nur Anregungsmittel zur Phantasiereproduktion des in Bildern und Klängen sich entfaltenden ästhetischen Scheins des poetischen Kunstwerks ist. In der Musik ist der Klang selbst schon die Erscheinungsform des idealen Gehalts, in der Poesie ist er nur eine formal schöne Zuthat zu dem Wortsinn, welcher letztere allein für die Beschaffenheit des Kunstwerks entscheidend ist, wie die Erhaltung derselben bei der Uebersetzung in fremde Sprachen beweist. Hätte Zeising die Schelling'sche Trennung der Künste in reale und ideale, oder solche der Wahrnehmung und der Phantasie als Grundlage acceptirt und dann innerhalb beider parallelen Reihen erst sein richtiges Eintheilungsprincip zur Geltung gebracht, so hätte er das Problem in der Hauptsache gelöst. Durch die Unterordnung der Poesie unter die tonischen Künste verdunkelt und entstellt er sein Princip in bedenklicher Weise; noch schlimmer aber ist seine Kreuzung desselben durch seine zweite Dreitheilung der Manifestationen des Schönen in makrokosmische, mikrokosmische und weltgeschichtliche, deren Verfehltheit und Unhaltbarkeit so sehr auf den ersten Blick einleuchtet, dass man ihr gar keine besondere Kritik zu widmen braucht. In Folge dessen kommt er zu folgender Neuntheilung (485):

	Bildende K.	Tonische K.	Mimische K.
Makrokosmische Künste:	Architektur	Instrumentalmusik	Tanzkunst
Mikrokosmische „	Skulptur	Gesang	Gesangsmimik
Geschichtliche „	Malerei	Poesie	Schauspielkunst.

Herbart theilt die ästhetischen Elementarverhältnisse in zwei Hauptklassen: Simultanes und Successives, wozu er Harmonie und Melodie als Beispiel anführt (s. Werke Bd. I § 99). Von dieser Klassifikation macht er aber bei der Eintheilung der Künste keinen Gebrauch, sondern ordnet dieselben in zwei Klassen, deren Eintheilungsgrund völlig unklar bleibt (S. 171):

Architektonik	Schöne Gartenkunst
Plastik	Malerei
Kirchenmusik	Unterhaltende Musik
Klassische Poesie	Romantische Poesie.

Der Unterschied, dass die einen von allen Seiten Sichtbares bieten, die anderen vieles in Halbdunkel stellen, passt doch nur auf Plastik und Malerei vollständig. Der andre Unterschied, dass nur die erste Klasse die ästhetische Kritik erträgt, die zweite aber durch die Verzierung mit ausserästhetischen Interessen Liebhaber und Bewunderer gewinnt, passt jedenfalls nicht auf die Kirchenmusik, welche sich zum Zeichen oder Ausdruck für die ausserhalb ihrer liegenden religiösen Gefühle hergiebt (S. 171). Herbart findet es unrichtig, die schöne

Gartenkunst als einen Anhang der Architektonik (S. 584), aber richtig, die Mimik als „Plastik mit Bewegung“ zu behandeln (S. 583). Für die edelste Kunst erklärt er die Plastik, weil ihre Ruhe den Zuschauer auf den Standpunkt des ästhetischen Urtheils stellt; von der Musik erkennt er an, dass sie seelischen Gehalt ausdrückt oder zeichnet, nämlich Affekte, Leidenschaften, Stimmungen, schöne Sittlichkeit, Erhabenes, Wunderbares, Religiöses, Liebe, Grazie, Naives, Sentimentales, Komisches, Humor, — nicht aber Handlungen, nicht Gründe der Ueberlegung, kaum Ironie und Satire (S. 583). Er ist also weit davon entfernt, der Musik die Ausdrucksfähigkeit für seelischen Gehalt abzusprechen, wie ein missverstandener Formalismus diess später gethan hat. Es drängt sich die Frage auf: warum, wenn die Poesie in klassische und romantische geschieden ist, sind es nicht auch die anderen Künste? Soll mit der Eintheilung gesagt sein, dass alle Plastik klassische, alle Malerei romantische bildende Kunst sei, dass alle Kirchenmusik klassische, alle weltliche Musik romantische Tonkunst sei, dass alle Architektur (auch die maurische und gothische) klassische Baukunst sei und die Gartenkunst der romantische Stellvertreter für die fehlende romantische Baukunst sei? Das hingeworfene Schema verträgt eben nach keiner Richtung hin Kritik. —

Zimmermann hat zwei sich kreuzende Principien, von denen das eine eine Zweitheilung, das andere eine Dreitheilung ergiebt: 1) Simultan und successiv, oder miteinander und nacheinander. 2) Zusammenfassen nach der Quantität, Empfinden nach der Qualität und Denken (einschliesslich Wahrnehmen und Anschauen) (Aesth. § 372). Die zusammenfassende oder Formenphantasie als simultane ist metrische, lineare (longimetrische), planare (planimetrische) und plastische (stereometrische) Phantasie; als successive ist sie rhythmische Phantasie. Die empfindende Phantasie als simultane ist achromatische luminare Phantasie (des Helldunkels oder der Abschattirung), chromatische (Farben-) Phantasie und harmonische Gehörs-Phantasie; als successive ist sie atonische modulatorische und tonisch-phonetische (oder melodische) Phantasie. Die Gedankenphantasie als streng successive ist die dramatische, als simultane die epische Phantasie, während die lyrische Phantasie beides vereinigt (§ 555—558). Die metrische Phantasie mit der linearen vereinigt giebt die architektonische, mit allen drei Arten der räumlichen Formen-Phantasie die eigentlich bildnerische, die bildnerische mit der luminaren und chromatischen vereinigt die malerische Phantasie; die rhythmische, modulatorische und phonetische vereinigt geben die musikalische Phantasie, die Gedankenphantasie mit der rhythmischen, modulatorischen und phonetischen vereinigt die poetische Phantasie (§ 650).

Die Plastik bezieht Zimmermann ebenso ausschliesslich auf den Tastsinn wie die Malerei auf den Gesichtssinn und leitet aus ersterer Beziehung die Achromasie der Plastik ab; wenn er von der „Wonne der Hand“ beim Abtasten schwellender Formen redet (§ 917), so übersieht er, dass er grade damit „stoffliche Reize“ in eine Kunst einführt, welche sich am sprödesten gegen dieselben abschliesst. Das Richtige daran ist, dass die Plastik als abstrakte (von jeder sinnlichen Wirkung

abstrahirende) Formen- oder Gestalten-Kunst dem inneren räumlichen Formensinn angehört, und Gesichts- und Tastsinn in gleicher Weise nur Mittelglieder sind, um den Formensinn anzuregen (wie wir schon bei Vischer's Unterscheidung von tastendem Sehen und eigentlichem Sehen bemerken mussten). In der Auffassung der Musik stimmt Zimmermann mit allen übrigen Aesthetikern darin überein, dass sie keinen Vorstellungsinhalt wiederzugeben vermag, wohl aber geeignet ist, den wechselnden Ablauf des Gefühlslebens bis auf einen gewissen Punkt zum Ausdruck zu bringen; er unterscheidet sich nur darin, dass er diese Ausdrucksfähigkeit der Musik auf das Rhythmische und Modulatorische beschränkt, dem Phonetischen aber abspricht. Diese Differenz hat jedenfalls nichts zu thun mit der grundsätzlichen Differenz der abstrakt-formalistischen von der inhaltlichen Aesthetik; letztere bliebe auch dann, wenn die erstere wegfiele, gewahrt, da die formalistische Aesthetik ja nicht bestreitet, dass das Kunstschöne einen seelischen oder geistigen Inhalt zum Ausdruck bringe, sondern nur, dass dieser Inhalt durch etwas anderes ästhetisch in Betracht komme als durch die ihm anhaftenden sechs abstrakten Formen.

Zimmermann kennt eine chromatische Skulptur (farbige Plastik) deren ästhetische Bedenklichkeit er zugiebt; zu ihr rechnet er ausser ausgestopften Thieren und Wachsfiguren auch die Garten- und Parkkunst und die Pantomimik (§ 643—909). Das successive Element der Mimik, wodurch dieselbe sich von der Simultaneïtät der bildenden Kunst trotz der Gemeinsamkeit der räumlichen Sinneswahrnehmung unterscheidet, hat Zimmermann sich entgehen lassen, obwohl ihm seine Grundunterscheidung diess nahe legte, ebenso den Unterschied des todten und lebenden Materials. Zusammenfassendes Vorstellen ist das Empfinden und Denken auch, wenigstens wird erst durch Zusammenfassung einer Mehrheit von Empfindungen im Bewusstsein die Empfindung fähig, schön zu werden; die specifische Differenz der ersten Art der Phantasie liegt also nicht im Zusammenfassen als solchen, sondern in der Art des Vorstellungsmaterials, welches zusammengefasst wird, und dieses ist ruhendes räumliches, oder Form im engeren Sinn des Wortes, und die Zusammenfassung desselben heisst Anschauung im engeren Sinn des Worts. —

Fechner scheidet die Kunst in nützliche, angenehme und schöne, findet aber, dass die Grenzen ineinanderfliessen, da man auch von nützlichen Werken eine gewisse Schönheit, und auch von schönen Kunstwerken eine Nützlichkeit für die Geistesbildung fordere (II 1—2). Von einem Standpunkt, der alles Schöne vom Guten und das Gute vom Nutzen für das Gesammtwohl ableitet, ist ein anderes Ergebniss konsequenter Weise nicht möglich; daher laufen in seiner Eintheilung freie und unfreie Künste bunt durcheinander. Fechner sondert die Künste in zwei Hauptgruppen nach Ruhe und Bewegung; zur ersteren rechnet er Architektur, Plastik, zeichnende Künste, Gartenkunst und die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie, zur letzteren Poesie, Rhetorik, Musik, Schauspielkunst und Tanzkunst (II 5—6). Einen tieferen ideellen Grund für diesen Unterschied weiss Fechner nicht anzugeben, und findet zwischen den einzelnen Künsten jeder Haupt-

gruppe keine scharfe Abgrenzung mehr (II 6). Mit der Eintheilung in Künste der Ruhe und Bewegung kreuzt sich übrigens eine zweite, obzwar minder scharfe in solche Künste, bei denen der direkte, und solche, bei denen der associative Faktor überwiegt; auf den Extremen stehen nach diesem Gesichtspunkt Musik und Poesie, zwischen denen die verschiedenen bildenden Künste eine vermittelnde Stellung einnehmen (I 118, II 6).

Eine dritte Eintheilung könnte auf dem Unterschiede beruhen, dass Musik und Architektur neue Leistungen in Gestalt neuer künstlerischer Formen zu den Leistungen des kunstlosen Lebens hinzubringen, während die übrigen Künste Vorbilder der Natur nachahmen und mit ihnen wetteifern (II 151). Aus alledem werden aber keine Konsequenzen gezogen. Fechner hat für die Künste mit Ausnahme der bildenden Kunst offenbar nur geringes ästhetisches Interesse und darum spricht er meistens nur über diese. —

Köstlin giebt folgende Eintheilung der Künste: 1) bildende, ruhende, objektive oder Raumkünste aus todtem Material (988) und 2) redende, bewegte, subjektive, lebendige Künste der Zeitfolge oder Succession (995—996). Köstlin verwirft also principiell die Dreitheilung und setzt an ihre Stelle die Zweitheilung (996—997), aber nicht diejenige Schelling's in Kunst und Poesie oder in reale und ideale Künste (995—996) sondern diejenige Schleiermacher's in redende und bildende Künste (997), die unter Anderen auch von Thiersch acceptirt ist. Was die Aufeinanderfolge und Korrespondenz der einzelnen Künste in diesen Hauptgruppen betrifft, so verwirft er die (später von Schasler verfochtene) Ansicht Schlegel's, wonach Musik der Architektur korrespondire mit dem Hinweis auf die in der Architektur fehlende musikalische Hauptsache, die Melodie (1000—1001); er beginnt vielmehr die zweite Gruppe mit der Mimik, als in welcher das Subjekt seine Erregung noch nicht von seiner Person ablöse (1001), so dass die Mimik der Architektur und die Musik der Plastik korrespondirt:

1) Tektonik	Plastik	Graphik
2) Mimik	Musik	Poesie.

Da scheint denn doch immer noch das von Thiersch aufgestellte Schema:

Tonkunst	Poesie	Mimik
Architektur	Skulptur	Malerei

oder die dritte von Schasler gewählte Anordnung erträglicher in ihrer Korrespondenz der Elemente, da die Mimik wohl als lebendig gewordene Malerei oder Skulptur, aber nicht als lebendig gewordene Architektur zu begreifen ist. Weil die zeitlichen Bewegungs-Künste unter einander verbindungsfähig sind, mit den ruhenden Raumkünsten aber nicht in demselben Sinne, so konnten sie auch sich aus einem Zustand der gemeinsamen Verbundenheit heraus gemeinsam entwickeln; daraus folgt aber keineswegs, wie Köstlin meint (995), dass sie eigentlich nur Eine Kunstart bilden in demselben Sinne, wie die ruhenden Raumkünste Eine Kunstart ausmachen, und dass nur zufällig ihnen

die gemeinsame Bezeichnung in der Sprache fehlt. Diese Verschmelzung der scharf gesonderten Künste Musik, Mimik und Poesie ist ebenso irrthümlich wie die Aufbauschung der Unterarten der bildenden Kunst zu Künsten von einer jenen koordinirten Stellung und Bedeutung im System der Künste. —

Schasler behält in seiner „kritischen Geschichte der Aesthetik“ die Zweitheilung bei, wie Schleiermacher, Herbart, Zimmermann, Thiersch und Köstlin sie aufgestellt haben, nämlich in bildende und redende Künste, oder Künste des Simultanen oder Successiven, oder der Ruhe und der Bewegung; und zwar nimmt er diejenige besondere Art der Gegenüberstellung beider für sich in Anspruch, welche ihm von Thiersch und Köstlin übrig gelassen worden ist:

Architektur	Plastik	Malerei
Musik	Tanz	Poesie.

Dabei ist einerseits die Schellingsche Korrespondenz von Musik und Architektur und andrerseits die Herbart-Krause-Vischer-Kirchmann'sche Zusammenstellung von Plastik und Tanz für die nähere Anordnung maassgebend gewesen. In seinem „System der Künste“ behält er diese Eintheilung und Anordnung zwar bei, vertauscht aber die Bezeichnungen „Ruhe und Bewegung“ mit „simultan und successiv“ und „Tanz“ mit „Mimik“. Ich kann nicht finden, dass der Gegensatz des Simultanen und Successiven der Sache näher kommt als derjenige der Ruhe und Bewegung; im Gegentheil lässt er verschiedenen Irrthümern und Verwechselungen die Bahn offen, welche durch den Gegensatz der Ruhe und Bewegung abgeschnitten sind. Letzterer ist nämlich zweifellos objektiver Natur, während der erstere bald objektiver bald subjektiver Natur sein kann. Das Durchwandern eines ruhenden Flächenbildes (Syst. d. Künste S. 52) oder der Perspektive eines dreidimensionalen Gegenstandes mit dem Blick (87) ist eine rein subjektive Succession; dagegen ist die Aufeinanderfolge der Töne in Melodie, Rhythmus und harmonischer Fortschreitung eine objektive Succession, ebenso wie die Bewegungen eines mimischen Tänzers (112). Nur dasjenige an dem subjektiven Gegensatz des Successiven und Simultanen, was nicht bloss willkürliche subjektive Zuthat, sondern Korrelat eines objektiven Gegensatzes ist, kann als objektives Unterscheidungsmerkmal der Künste und Kunstwerke in Betracht kommen; d. h. nur dasjenige was sich auf verharrende Beständigkeit und auf wechselnde Veränderlichkeit des Objekts bezieht und durch diese bedingt ist. Deshalb ist Ruhe (oder Beständigkeit) und Bewegung (oder Veränderlichkeit) ein unmittelbar im objektiven Sinne brauchbares Unterscheidungsmerkmal, Simultanität und Successivität der Auffassung aber nur insofern, als sie der subjektive Repräsentant der objektiven Beständigkeit und Veränderlichkeit sind also nur mittelbar, und letztere müssen völlig irre leiten, wo diese Bedingtheit, wie von Schasler, geflissentlich ignorirt wird. Ausserdem ist zu beachten, dass der Gegensatz nicht „simultan“ und „successiv“ lauten müsste sondern: „bloss simultan“ und „simultan und successiv zugleich“, weil es keine Kunst der blossen Successivität giebt, sondern die Musik in der Harmonie, die Mimik in

der Gleichzeitigkeit mehrerer Tänzer immer zugleich Simultanes bietet (54). Diese nähere Bestimmungen („bloss“ und „nicht bloss“) werden überflüssig, wenn man gleich den objektiven Gegensatz von Beständigkeit und Veränderlichkeit ins Auge fasst. So kehrt denn auch Schasler praktisch zu dem Gegensatz der Ruhe und Bewegung zurück, als welcher dasselbe besage (65). Das Simultane steht in näherer Beziehung zum Raum, wie das Successive zur Zeit (263); aber der Raum ist doch nur eine Form der Simultaneïtät neben vielen andern, und nur wegen seiner dreidimensionalen Mannichfaltigkeit macht er allein es möglich, in ihm eine zeitlose Kunst zu entfalten. Aber selbst trotz seiner dreidimensionalen Mannichfaltigkeit würde eine solche zeitlose Raumkunst recht armselig ausfallen, wenn nicht die zeitlose Ruhe im Raum eine blosse Abstraktion von der räumlichen Bewegung wäre, welches als momentaner Ausschnitt aus dem Process der Bewegung rückwärts und vorwärts auf deren Verlauf hindeutete (262, 72).

Dass zwischen raumloser Veränderung und räumlicher Bewegung ein ebensogrosser Unterschied ist wie zwischen zeitloser Ruhe und zeitlicher Bewegung, ist Schasler völlig entgangen; er hätte sonst seine Zweitheilung in eine Dreitheilung verwandeln müssen von Künsten der zeitlosen Ruhe, der raumlosen Veränderung und der raumzeitlichen Bewegung. Da letztere die Synthese der auf die beiden ersten vertheilten Formen der Räumlichkeit und Zeitlichkeit enthält, so würde auch die ihr entsprechende Kunst, die Mimik, eine synthetische Stellung gegenüber der bildenden Kunst und Tonkunst erlangt haben.

Schasler behauptet, dass Auge und Ohr die Organe für die Perception von Raum und Zeit seien und verwirft den Gegensatz von Gesicht und Gehör, oder Raumanschauung und Zeitanschauung, als Eintheilungsprincip aus dem Grunde, weil die Poesie beide Sinnesorgane, wie die Mimik beide Anschauungsformen in Anspruch nehme (50—51). Es hätte aber wohl näher gelegen, aus diesem Gesichtspunkte die Zweitheilung zur Dreitheilung zu erweitern in Künste, die bloss das Auge, in solche, die bloss das Ohr, und in solche, die Auge und Ohr zugleich in Anspruch nehmen. Da die Poesie letzteres nur in der Phantasie thut, so hätte es dann nur noch der Ausfüllung einer Lücke bedurft, nämlich der Aufsuchung einer Kunst, welche dasselbe für die Wahrnehmung leistet, wozu der Hinweis Schasler's auf das Drama (51) wenigstens als Fingerzeig dienen konnte.

Der Gegensatz von „Sinnlichkeit“ und „Vorstellung“, von „äusserer“ und „innerer Anschauung“ (38), von sinnlicher Perception eines objektiv-realen Darstellungsmaterials und aktiver oder reproduktiver ideeller Geistesthätigkeit (63), kurz von Wahrnehmung und Phantasie, welcher der Schelling'schen Unterscheidung in eine reale und eine ideale Reihe zu Grunde liegt, sucht auch bei Schasler Geltung zu gewinnen, aber in der ganz schiefen Fassung eines Gegensatzes von Darstellungsmaterial und Ideengehalt (63). Dabei verwechselt Schasler beständig das geformte Material (den behauenen Marmor, die bepinselte Leinewand, die Musiker sammt ihren Instrumenten), bald mit dem Medium oder Mittel der Uebertragung des physikalischen

Reizes auf die Sinnesorgane (Luft und Aether), bald mit dem subjektiven Eindruck, den die vom Material ausgehenden und durch das Medium übertragenen Licht- oder Schallwellen vermittelst des Organs in der Seele hervorrufen, indem z. B. er das eine Mal Ton und Laut als Material und Mittel des musikalischen, beziehungsweise poetischen Eindrucks bezeichnet (60—61), welche doch selbst schon zur subjektiven Erscheinung im Bewusstsein gehören, während er das andre Mal richtig das Stimmorgan des Sängers und den Körper des Mimikers für das Material des musikalischen und mimischen Kunstwerks erklärt (99—100). Das relative Gewichtsverhältniss von Material und Idee, aus welchem Schasler eine aufsteigende Stufenfolge der Künste konstruiren will, hat diese Bedeutung durchaus nur, insofern es der Ausdruck für den Gegensatz zwischen Künsten der sinnlichen Wahrnehmung und der Phantasie sein soll, aber keineswegs innerhalb der Künste der Wahrnehmung unter einander. Ob eine Statue hohl oder massiv ist, ob sie wenige Pfunde oder viele Centner wiegt, hat auf den durch sie zu erzeugenden ästhetischen Schein, der nur von ihrer Oberflächenbeschaffenheit abhängt, gar keinen Einfluss; ebenso gleichgültig ist es, dass eine erwachsene Tänzerin viel schwerer ist als eine gleich grosse Holzstatue oder als ein grosses Historienbild auf Leinewand, oder dass eine Kirchenorgel grösser und schwerer ist als sämmtliche Instrumente und Musiker eines Orchesters zusammengenommen. Es besteht eben gar keine Proportionalität zwischen dem subjektiven ästhetischen Schein, der erst das eigentliche Kunstwerk ist, und der Massigkeit des zu seiner Erzeugung verwendeten Darstellungsmaterials. Ebensowenig wie das Gewicht des äusserlichen Darstellungsmaterials kommt aber das Gewicht der Idee als solchen in Betracht, da die Kunst niemals Ideen als solche darzustellen hat, sondern immer nur ästhetischen Schein, dem Ideen implicite immanent sind. Ebenso verfehlt, wie das Deutinger'sche Princip der wachsenden Gewichtsdifferenz von Material und Idee als durchgreifendes Princip der Anordnung für die Reihe der Künste, ebenso verfehlt ist Schasler's Versuch, für dieses Princip und das Eintheilungsprincip des Successiven und Simultanen eine einheitliche Basis zu gewinnen (236); denn er findet diese einheitliche Basis darin, dass Wirklichkeit und Anschauungsform nur die objektive und subjektive Seite der Erscheinung sind (240). Diess ist nichts als ein schillerndes Spiel mit der Zweideutigkeit des Wortes Erscheinung, welches bald im transcendental-realistischen Sinne als objektiv-reale Erscheinung (d. h. als das die Sinnlichkeit Afficirende und demnach unabhängig vom Bewusstsein Existirende), bald im subjektiv-idealistischen Sinne als subjektiv-ideale Erscheinung (d. h. als Bewusstseinsinhalt des afficirten Ich oder als realitätsloser ästhetischer Schein) verstanden werden kann (245—246, 243).

Der Grundfehler, den die Schasler'sche Zweitheilung mit allen verwandten Versuchen gemein hat, ist der, dass sie Eine Kunstgattung, die bildende Kunst, die als ganze Gattung nur den übrigen Kunstgattungen (Musik, Mimik, Poesie) gleichsteht, in ihre Unterarten spaltet, eine jede dieser Unterarten einer andern Kunstgattung entsprechend setzt, und somit die ganze Kunstgattung als Korrelat der

Gesammtheit aller übrigen Kunstgattungen hinstellt. Damit wird ihr eine Bedeutung beigemessen, welche weit über das ihr zukommende Maass hinausgeht. Das Missverhältniss wird um so schreiender, als Schasler doch wiederum schon die niedrigste der Künste der Bewegung principiell höher bewerthet als die gesammte bildende Kunst, während die folgenden Künste der Bewegung wieder ebenso über die Musik an Bedeutung hinausgehen sollen; denn damit wird eingeräumt, dass das relativ werthloseste Glied des Systems mit seinen Unterarten den relativ werthvollsten Gliedern doch principiell ein systematisches Gleichgewicht halten soll, wobei nothwendig die Waage zu seinen Ungunsten hinaufschnellen muss.

Da er die Kunstarten innerhalb der bildenden Kunst zu Kunstgattungen emporgeschraubt hat, so parallelisirt er die Kunstarten der Poesie mit denen der Malerei, und zwar Lyrik mit Landschaftsmalerei, Epik mit Genremalerei und Dramatik mit Historienmalerei (122—124). Nun ist aber die Historienmalerei ihrer Natur nach episch, wie die Geschichte selbst, gleichviel ob sie aus der profanen Geschichte oder aus der heiligen Legende schöpft; sie kann dabei bald mehr Stimmungsbild, bald mehr Handlungsbild sein, wie das Epos bald mehr lyrische bald mehr dramatische Momente hat. Das Genrebild kann ganz ebenso dramatisch sein, wie das Historienbild, ja in gewissem Sinne kann und darf es mehr Gewicht auf dramatische Zuspitzung der Situation legen wie das Historienbild, aus demselben Grunde, weshalb es auch sentimentaler und stimmungsmässiger sein darf als dieses. Es entspricht darin der Novelle, die sowohl nach der lyrischen, wie nach der dramatischen Seite hin weiter ausschweifen kann als das Epos. Das Landschaftsbild entspricht ausschliesslich der Naturlyrik, während man die Parallelen für andre als Naturlyrik nicht in der Landschaft sondern im Genre-, Historien- und religiösen Bilde suchen muss. Schasler's Versuch der Parallelisirung zwischen den Unterarten der Malerei und Poesie ist also auch in der Einzeldurchführung verfehlt, und das Gleiche gilt von seinem Versuch, die Arten der Poesie mit den übrigen Künsten zu parallelisiren (135).

Mit dem letzteren tritt er eigentlich schon halb und halb aus der von ihm angenommenen Zweitheilung heraus und in die Schelling'sche der realen und idealen Reihe gegenüber; auch die Restauration der unglücklichen Schelling'schen Kategorien „subjektiv“, „objektiv“ und „subjektiv-objektiv“ steht damit im Zusammenhang (137, 143). Den lyrischen Charakter der Musik wird freilich niemand bestreiten, aber desto mehr den epischen Charakter der Mimik, und den dramatischen der Poesie im Allgemeinen (135). Hätte Schasler die bildende Kunst mit hereingezogen, die sowohl als Plastik wie als Malerei durch und durch episch ist, so würde ihm die Mimik zur Ausfüllung des dramatischen Gliedes verfügbar geworden sein, und er hätte dann nicht nöthig gehabt, die Poesie als Ganzes mit einer ihrer Arten in Parallele zu stellen, was gegen alle korrespondirende Ordnung verstösst. Damit würde er dann eine naturgemässe Gliederung erreicht haben, welche mit den oben erwähnten Eintheilungen in bloss räumliche, bloss zeitliche und raumzeitliche Künste, oder in Künste der Ruhe, der Veränderung

und der Bewegung, oder in Künste der Gesichtswahrnehmung, der Gehörswahrnehmung und der kombinirten Gesichts- und Gehörswahrnehmung zusammentrifft.

5. Die Verbindung der Künste.

Das Problem einer organischen Vereinigung oder Verschmelzung der Künste ist in Bezug auf die Vokalmusik und die Oper schon im vorigen Jahrhundert mehrfach berührt worden, aber in einer mehr populär raisonnirenden Form. In wissenschaftlicher Gestalt ist dasselbe meines Wissens zuerst von dem Schellingianer Ast in seinem „System der Kunstlehre“ (1805) behandelt worden, obwohl auch hier noch vielfach tönende Phrasen statt philosophischer Erörterung geboten und das principiell Ergriffene aus Mangel an logischer Konsequenz doch zum Theil wieder fallen gelassen wird. Die Musik stellt das Ideale, Subjektive, die Innerlichkeit und Eigenheit des Affektlebens dar und ist deshalb (im Gegensatz zu den bildenden Künsten) Kunst der Empfindung; die Poesie vollzieht in der Sphäre der idealen oder geistigen Phantasieanschauung die Einheit der Anschauung und Empfindung oder des Realen und Idealen und ist deshalb gesättigt mit jener realen Wesenheit oder anschaulichen Objektivität, von welcher die Musik nur den idealen Empfindungsreflex auszudrücken vermag (§ 98, 108). Die Poesie vermag die Innerlichkeit nur m i t t e l b a r durch ideale Schilderung des die Empfindung anregenden Gegenstandes oder durch Beziehung der Empfindungen auszudrücken, und verlangt deshalb nach Ergänzung durch die Musik, welche die geheimsten und tiefsten Saiten des Gemüths u n m i t t e l b a r berührt und die innersten Regungen desselben wiederspiegelt; ebenso verlangt aber auch die Musik nach Ergänzung durch die Poesie, weil sie zu ihren nur innerlich verbleibenden Empfindungen die anschauliche Gegenständlichkeit hinzubringt (§ 98). Bei dieser einträchtigen Verbindung, aus welcher die vollendetste Harmonie des Göttlichen und Menschlichen, oder die Verklärung des Menschen in den Strahlen der Gottheit hervorgeht, spielt die Musik oder Musenkunst als Dolmetscherin der tiefsten ewigen Sehnsucht die Rolle des weiblichen Princips und umspielt als Musengesang die goldenen Locken des ätherischen Sonnengottes Apollon, der so als Gott der Poesie das männliche Princip dieser Vereinigung repräsentirt (§ 98). In dieser Vermählung müssen aber beide verbundenen Künste gleich absolut sein, und keine darf der andern dienen, weil die Harmonie nur aus wirklich entgegengesetzten (und darnach gleichberechtigten) Gliedern entspringt (§ 99). — Diese völlige Gleichsetzung in jedem Punkte des Kunstwerkes ist eine Ueberspannung, welche nur von schädlichem Einfluss sein kann, weil sie diejenigen, welche sie als unberechtigt erkennen, ohne sie als Ueberspannung von dem an sich berechtigten Princip der Verbindung der Künste zu sondern, zu dem Irrthum verleitet, mit der Widerlegung

dieser Ueberspannung, die nicht schwer hält, auch das berechtigte Princip selbst mit widerlegt zu haben. Ast ist zu dieser Ueberspannung dadurch gelangt, dass er das ästhetisch unberechtigte Uebergewicht der Poesie im Recitativ und das ästhetisch unberechtigte Uebergewicht der Musik in der Arie erkannte (§ 99), und nun das relative Uebergewicht einer Kunst über die andere schlechthin verwerfen zu müssen glaubte, weil er nicht verstand, dasselbe auf ein ästhetisch berechtigtes Maass zurückzuführen. —

Wenn nach dem Gegensatz von Kunst der Empfindung und Kunst der (Phantasie-) Anschauung bemessen die Musik als der ideale, die Poesie als der reale Bestandtheil in der Vereinigung beider erscheint (§ 98), so kehrt sich das Verhältniss um, wenn man die Vereinigung nach dem Gegensatz der sinnlichen Wahrnehmbarkeit und reinen Geistigkeit der übermittelten Anschauungen und Empfindungen betrachtet; dann erscheint nämlich die Poesie als der Geist oder das unsichtbare Centrum, der absolute Bildungstrieb oder die lebendige Idealität des Gesammtkunstwerkes, und die übrigen Künste (bildende Kunst, Musik und Mimik) sind im Gesammtkunstwerk der Oper nur der Körper oder der reale Organismus oder der Leib der poetischen Seele (§ 106). Wenn die Poesie die ideale Einheit aller Künste in der rein geistigen Sphäre der Phantasiereproduktion genannt werden kann, und die Mimik in gewissem Sinne als die reale Einheit der bildenden und tonischen Künste in der sinnlichen Sphäre der empirischen Wahrnehmung betrachtet werden kann, so ist erst die Oper die reale Einheit a l l e r (sowohl der realen wie der idealen) Künste, insofern sie die Einheit der realen und der idealen Einheit der realen und idealen Künste genannt werden kann, in welcher Leib und Seele der Kunst zu einer Kunstform vereinigt uns vorgeführt werden (§ 106). Deshalb glauben wir in der Oper im heiligen Garten der Musen selbst zu wandeln, indem in ihr die Poesie als absolut ideale Centralkunst sich eine Zauberwelt verschafft, deren Elemente die Elemente der Kunst an sich, d. h. die Künste, sind (§ 106). Schon das Drama ist ein solches Gesammtkunstwerk, insofern es Einheit der Mimik und der dramatischen Poesie ist, deren erstere die reale Einheit des Plastischen und Musikalischen, Objektiven und Subjektiven, der Anschauung und Empfindung, Gestaltenbildung und Affektschilderung ist, und deren letztere die ideale Einheit derselben, in Gestalt der epischen und lyrischen Poesie ausgeprägten Gegensätze ist (§ 106, 100). Was die Oper vor dem Drama voraus hat, führt Ast an dieser Stelle nicht näher aus; es ist aber aus dem oben über die Vereinigung von Poesie und Musik Gesagten deutlich genug zu entnehmen, wie diese nähere Ausführung gelautet haben würde. —

S o l g e r (1815) beschränkt sich in seinem „Erwin" noch auf die Andeutung, dass im christlichen Leben der musikalische Gottesdienst in kühn emporstrebenden Gotteshäusern, umgeben von religiösen Bildern, die vollständigste ideale Verbindung der Künste darstellt, wie das hellenische Drama dereinst die vollständigste reale Verbindung derselben darstellte (Erwin II 125, 127, 133, 142—145). Die dieser Bemerkung zu Grunde liegende Verwechselung zwischen ästhetischer

und religiöser Gefühlsschwelgerei entspricht ganz dem Standpunkt der Romantiker, deren viele zur Befriedigung eines bloss ästhetischen Bedürfnisses katholisch wurden, oder doch sich einen christlichen Glauben andichteten, von dem sie in Wahrheit weit entfernt waren. —

Der dritte, welcher die Verbindung und Vereinigung der Künste zu einem „Gesammtkunstwerk" im positiven Sinne behandelt hat, ist Trahndorff (1827). Nach seiner Lehre ist dieselbe nicht nur eine Möglichkeit, sondern ein allen Künsten ursprünglich innewohnendes Strebensziel, welches aus der organischen Einheit des inneren Lebens der Kunst entspringt (Aesthetik II 312). Das Streben auf dieses Ziel hin kann ausgehen entweder von den „plastischen", d. h. bildenden Künsten der Ruhe, oder von den „teleologisch-sittlichen" (oder, wie Schleiermacher sagen würde: den redenden) Künsten der Bewegung. Im ersteren Falle versucht man es mit der Verbindung von Skulptur und Malerei, und kommt damit zu bemalten Statuen oder Wachsfiguren, vermengt aber damit zwei Gebiete, die im starren ruhenden Erscheinungsgebiet streng gesondert bleiben müssen. „Soll die Bildsäule das Leben der Farben annehmen, so muss sie zugleich auch eine andere Erscheinungsart des Lebens annehmen", weil anderenfalls das Leblose nicht ein Bild des Lebens, sondern ein Bild des erstarrten, erloschenen Lebens, d. h. des Todten, Leichenhaften giebt (214—215). Versucht man diesen widerlichen Eindruck des Todten dadurch zu vermeiden, dass man lebende Menschen nimmt, aber den bestimmtesten Ausdruck ihres Lebens, die Bewegung, hemmt, so setzt man an die Stelle der ästhetischen Illusion oder des ästhetischen Scheines, in welchem das Wesen der Kunst besteht, den wirklichen Betrug, und redet sich selbst vor, dass das pulsirende Leben ein wirklich erstarrtes sei (I 217). Ausserdem ist der mimische Ausdruck der lebenden Bilder auch im besten Fall höchst unvollkommen, weil er, wie beim Charaktertanz, mehr die Geberde als das Mienenspiel betrifft und nicht aus dem Festhalten einer von innen heraus durchlebten Situation und aus einer von innen heraus *a priori* erzeugten Mimik, sondern aus empirischer Technik stammt und niemals von Störungen frei sein kann (II 282—283). Für den mimischen Ausdruck leistet die Wachsfigur immer noch mehr als das dem Tanze näherstehende lebende Bild, oder genauer: Bild des erstarrten Lebens (II 319).

Während also Trahndorff im Allgemeinen sowohl bemalte Statuen wie lebende Bilder als unkünstlerisch verwirft, will er sie doch für einen besimmten Fall gelten lassen, nämlich als Staffage im landschaftlichen Rundgemälde, das so zum Raum für das darin waltende Leben werde. In dem so entstehenden Panorama sieht er das Gesammtkunstwerk der bildenden Kunst, das freilich zu seiner Zeit noch ein blosses Postulat war (II 316—320). Aber er zeigt auf keine Weise, inwiefern das Unkünstlerische, das er in den Wachsfiguren und lebenden Bildern nachgewiesen hat, im Panorama auf einmal verschwinden soll, und er schliesst selbst mit dem Geständniss, dass ein nach seinen Forderungen ausgeführtes Panorama „den Schauenden mit einer leblosen Welt umfassen würde, in welcher er ängstlich, wie befangen in dem Bilde eines erloschenen Lebens bei

festgewordenen Formen, erwarten müsste, ebenfalls mit zu erstarren" (II 322). Danach bleibt das Panorama eine unkünstlerische Befriedigung der roheren Schaulust, auch abgesehen davon, dass es über das einseitige Gebiet der bildenden Kunst nicht hinauskommt. Es bleibt also auch bei Trahndorff nur ein einziges wahrhaftes Gesammtkunstwerk übrig, dass einerseits wirkliches Kunstwerk ist, andererseits die Künste umfasst: die Oper (II 315—316). Eine nähere Ausführung hat er diesem Gesammtkunstwerk ebensowenig wie die übrigen ästhetischen Systematiker gewidmet. —

Schopenhauer begnügt sich damit, die Oper für „eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister" zu erklären, „als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muss durch ein ihr fremdes Medium" (Parerga 2. Aufl. II 466). Sie ist entsprungen aus der barbarischen Ansicht, dass der ästhetische Genuss sich erhöhe durch Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedener Eindrücke und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Massen und Kräfte, während doch schon eine Kunst für sich allein, und insbesondere die Musik den ungetheilten und unzerstreuten Geist zu ihrer Auffassung verlangt (ebd. 464—465). —

Nach Schleiermacher (1833) soll die künstlerische Produktivität ursprünglich eine sein (im „inneren Kunstwerk"), die sich erst nach der Art, wie sie als Erscheinung wirklich werden kann, in verschiedene Zweige (Künste) theilt (Aesthetik 155); deshalb müssen diese einzelnen Zweige auch wiederum die Tendenz haben, „in einer Organisation eins zu werden"; denn das Gattungsbewusstsein ist immer das höhere des einzelnen Lebens, und dieses schliesst die Richtung auf eine solche Organisation (der Künste) ein, in welcher das Einzelwesen (Einzelkunstwerk) wieder aufgehoben ist in die Gesammtheit (172). Das Höchste in der Kunst ist deshalb „eine Vereinigung aller Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung" (167). Schleiermacher äussert sich (abgesehen von der architektonischen Umschliessung) weder über die Art und Weise der Organisation der Künste zu diesem Gesammtkunstwerk, noch über die Schwierigkeiten, welchen diese Vereinigung begegnet, und den Abbruch, welchen sie den Einzelkünsten thut. Dass die Künste sich in den untergeordneten Gattungen mehr sondern, beim Aufsteigen zu grösseren Produktionen sich vereinigen (166), ist eine Behauptung, die weniger Anspruch auf Wahrheit hat, als ihr Gegentheil. —

Was Ast, Trahndorff und Schleiermacher aus spekulativem Gesichtspunkt als Postulat hingestellt hatten, das suchte R. Wagner in seinem theoretischen Hauptwerk „Oper und Drama" (1. Aufl. 1851) als Ergebniss der geschichtlichen Entwickelung einerseits der Oper und andererseits des Dramas abzuleiten und in seinen Grundzügen näher zu bestimmen. Er unterscheidet in der Geschichte der Oper drei Perioden, die erste, in welcher der Sänger herrscht und dem Komponisten die Beschaffenheit der von ihm auszuführenden Arien diktirt (Oper und Drama 2. Aufl. S. 10, 16), die zweite, in welcher der Komponist herrscht und dem Sänger wie dem Dichter Gesetze diktirt (19), und die dritte, in welcher der Dichter herrscht und den

empfänglichen Komponisten liebend befruchtet (100—106, 215—216). Dichter und Komponist brauchen keineswegs eine Person zu sein, aber sie müssen in Liebe verbunden sein wie ein leitender älterer und ein bestimmbarer jüngerer Freund (329; der Musiker darf keinen selbstständigen Inhalt bieten wollen, sondern nur den musikalischen Ausdruck zu dem ihm vom Dichter gebotenen Inhalt (214, 216). Denn die Musik soll nur Mittel des Ausdrucks, der dichterische Gehalt des Dramas aber Zweck dieses Ausdrucks sein (9), und es war der Fehler der bisherigen Oper: „dass jenes Mittel des Ausdrucks aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte“ (93). Dass Wagner die Oper in dieser ihrer dritten Periode nicht mehr Oper, sondern musikalisches Drama nennen will, erscheint als unwesentlich; eine solche Entgegensetzung in der Bezeichnung wäre höchstens dann gerechtfertigt, wenn die Oper mit dem Uebergewicht der Musik und diejenige mit dem Uebergewicht der Poesie als zwei neben einander berechtigte Kunstgattungen zugestanden würden, nicht aber, wenn die Oper erst in dieser dritten Periode zu ihrer ästhetischen Berechtigung und künstlerischen Wahrheit gelangt.

Wagner unterscheidet sehr wohl zwischen Künsten, welche ihrer Natur nach der Vermischung unfähig sind, und solchen, welche zu derselben hingedrängt werden. Zu den ersteren rechnet er Malerei und Poesie, Malerei und Musik (111); zu den letzteren Musik und wirkliches Drama (nicht Literaturdrama), d. h. die naturgemässe Verbindung von dramatischer Poesie und Mimik (111, 117). Er bekämpft alles, was von der Versenkung und Vertiefung in den poetischen Eindruck abziehen kann, so z. B. die vordringliche Pracht der Dekorationen und die Effekte der Theatermaschinerie, den Gesangschor auf der Opernbühne (54—55, 311), ja sogar das Zusammensingen der Darsteller im Ensemble. In dem ersten Punkte hat er entschieden Recht, und es ist nur zu bedauern, dass er in diesem einzigen Punkte in seinen Schöpfungen sich dazu hergegeben hat, der Schaulust der Masse Zugeständnisse zu machen. In den letzten beiden Punkten hat er Unrecht, da nicht nur das lyrische Ausklingen der angeschlagenen Stimmungen ein offenes Miteinandersingen von Chor und Darstellern, sondern auch das innerliche Verarbeiten der Motive vor der Aktion ein verstecktes Gegeneinandersingen von Chor und Darstellern, oder von mehreren monologisirenden Darstellern zulässt. In Bezug auf den Chor ist er im Parsifal endlich wieder dazu gelangt, seine unrichtigen Grundsätze zu verleugnen; in Bezug auf das Ensemble ist es sicher, dass seine Werke mit Ensemblesätzen diejenigen ohne solche unabhängig von dem sonstigen relativen Werthe beider überleben werden, und dass er sich einem bedauernswerthen theoretischen Irrthum zu Liebe des wirksamsten Ausdrucksmittels der dramatischen Musik, der charakteristischen Stimmführung im Ensemble, grundlos beraubt hat. Die praktische Unhaltbarkeit seiner theoretischen Deduktionen zu Gunsten des Stabreims als der einzig berechtigten Form der Textdichtung (207, 243—252) hat er in seinem letzten Werke ebenfalls thatsächlich eingeräumt.

Wagner wendet sich mit Recht gegen die „historische Oper" als gegen eine Verirrung (55—60), und lobt statt dessen die ungezwungen natürliche, liebenswürdige und geistreiche komische Oper der Franzosen (84), wobei man nur das Lob der deutschen komischen Oper (z. B. Dittersdorf's und Lortzing's) vermisst. Das wahre und eigentliche Gebiet der ernsten Oper findet er ebenso richtig nicht in der Geschichte, sondern im Mythos (200), als welcher die stärkste Verdichtung des Inhalts auf seinen idealen Kern gestattet (192, 202). Diese an Schelling erinnernde Behauptung ist für die Oper ganz richtig, wenn man Mythos im weitesten Sinne versteht, also Märchen- und Sagenstoffe, sowohl die überlieferten als die vom Dichter frei erfundenen, mit darunter befasst; es fällt dann das mythische Gebiet wesentlich mit demjenigen zusammen, welches die romantische Oper schon lange in Beschlag genommen hat. Auch das ist richtig, dass in diesen mythischen Operndichtungen das Wunder seinen Platz behauptet (193, 194), wenn auch die Ansicht Wagner's zu weit geht, dass es der wesentliche und unentbehrliche Angelpunkt der Oper sei. Principiell irrthümlich ist an alledem zunächst nur das, dass Wagner seine für das musikalische Drama richtig aufgestellten Behauptungen auf das Drama überhaupt erweitern will, und demgemäss auch im recitirenden Drama den geschichtlichen Stoffen ihre Berechtigung abspricht, dem Wunder eine solche zuspricht, obwohl dasselbe den Kern der dramatischen Motivation, die autonome Selbstbestimmung der Handelnden, zerstört.

Was der Dichter im Mythos auf seinen innersten Kern verdichtet hat (die poetische Idee), soll der Musiker durch sein Ausdrucksmittel wieder auflösen, zur höchsten Fülle ausdehnen und durch die idealisirend verstärkte Tonsprache (Gesang) den verstärkten Motiven des Mythos gerecht werden, so dass dieselben nun im musikalischen Gefühlserguss auch dem Gefühl des Hörers wirklich aufgeschlossen und nahe gebracht werden (254, 256, 212—214). Mit andern Worten: die dramatische Koncentration der poetischen Idee muss als Gegengewicht eine lyrische Entfaltung erhalten; denn die Lyrik ist Anfang und Ende der Dichtkunst (204). Es ist klar, dass der Dichter durch seine Gestaltung des Textes dem Musiker zu dieser Ausbreitung des Gefühlsergusses Gelegenheit geben muss, da dem letzteren ja jede selbstständige, vom Text unabhängige Bewegung versagt sein soll. Daraus folgt, dass auch der Dichter schon dem dramatisch koncentrirten Stoffe in der Oper eine lyrische Entfaltung geben muss, weit mehr als es im recitirenden Drama statthaft ist; und daraus folgt wieder, dass in der lyrischen Ausbreitung der Oper Ausdrucksmittel lyrischen Charakters zulässig sein müssen, welche im Drama unzulässig sind, z. B. Ensemble und Chor, ja sogar unter Umständen Tanz. Diess alles kommt bei Wagner nicht zu seinem theoretischen Recht, weil er immer nur aus dem Begriff des Dramas deducirt, um die näheren Bestimmungen des musikalischen Dramas, oder der vollkommenen Oper zu gewinnen.

Wagner erhebt es mit Recht zum Princip der Opernmelodie (man kann allgemeiner sagen: der dramatischen Gesangsmelodie),

dass sie idealisirte Ausbildung des Rhythmus und Tonfalls der gefühlvollen Rede (Sprachmimik) sein soll (288—289), und tadelt die bisherige Opernmusik, dass sie die aus der Tanzweise selbstständig entwickelte Instrumentalmelodie unorganisch auf den ihr widerstrebenden Wortvers übertragen habe (228—232). Das ist zweifellos richtig; nur darf man nicht übersehen, dass auch die von Wagner geforderte Wortversmelodie in jeder Epoche der musikgeschichtlichen Entwickelung eine andere sein muss nach Maassgabe des von der Entwickelung der Instrumentalmelodie erreichten Standpunkts. So unästhetisch es ist, die selbstständig erfundene Instrumentalmelodie einem ihr widerstrebenden Texte aufzuzwingen, so unumgänglich ist es doch, dass der Musiker seine Wortversmelodie von vornherein in einer dem Niveau der Instrumentalmelodie seiner Zeit entsprechenden Gestalt erfindet, und diess wird ihm um so leichter werden, je mehr die Instrumentalmelodie seiner Zeit bereits durch die Gesangsmelodie bestimmt und dieser angeähnlicht ist. Es ist principiell ebenso möglich, zu einer als Gesangsmelodie koncipirten wortlosen Melodie einen sich vollständig mit ihr deckenden und organisch zusammenschliessenden Text zu dichten, als zu einem Text eine Gesangsmelodie zu setzen, und in dem Falle, dass Dichter und Komponist eine Person sind, können beide Arten der Entstehung durcheinander laufen. Manche unserer Instrumentalmelodien sind aber ohne Recht solche wortlose Gesangsmelodien. Unsere besseren Opernkomponisten sind ohne solche Reflexion schon ohnehin zu den hier geforderten Resultaten gelangt, wenigstens in den besonders gelungenen Theilen und Stellen ihrer Kompositionen; es darf nachgerade als anerkannt gelten, dass Wagner's „fliegender Holländer“ dem Marschner'schen „Hans Heiling“ und Wagner's „Lohengrin“ der Weber'schen „Euryanthe“ weit näher steht, als er selbst gedacht hat, und auf dem Gebiet der komischen Oper hat vor Wagner der Dichterkomponist Lortzing stellenweise eine sehr gelungene Durchdringung von Text und Gesangsmelodie erzielt. Wenn nicht die Konception der Gesangsmelodie durch die ihr vorangehende geschichtliche Entwickelung der selbstständigen Instrumentalmelodie musikalisch befruchtet würde, so bliebe die musikalische Idealisirung der Sprachmimik auf einem Niveau stecken, auf welchem von Musik in unserem heutigen Sinne des Worts noch gar nicht die Rede sein könnte. Wenn Wagner diess hätte anerkennen wollen, so hätte er aber zuvor oder zugleich auch den selbstständigen ästhetischen Werth der Instrumentalmusik anerkennen müssen, und dagegen sträubte er sich gerade.

Selbst in der Besprechung des Opernorchesters bleibt er dem Grundsatz treu, dass alles auf die Dichtung und ihren Inhalt ankomme und die gesammte Musik sich nur als Mittel des Ausdrucks zu ihr erhalte. Deshalb erklärt er jede Instrumentation für fehlerhaft, welche die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand des Ausdrucks ab und auf sich als Mittel des Ausdrucks hinlenkt; gerade die allerreichste Orchestersprache ist nur dazu da, um *nicht* beachtet zu werden und bloss als harmonisch bewegte See mit dem auf ihr steuernden Nachen der Wortversmelodie organisch Eins zu sein (344, 289—290). Den orchestralen Theil der Oper deutet Wagner ziemlich

einseitig als Interpretation der dramatischen Mimik, wie Gesangsmelodie Interpretation des unausgesprochenen poetischen Gehalts sein soll (293—296); er denkt dabei an die verdeutlichende Orchestersprache in vorbereitenden Momenten schweigender Ruhe der Darsteller, oder in der Vorbereitung auf eintretende Personen oder Naturscenen vermittelst der Leitmotive und der Tonmalerei (308). Dass die Tonmalerei in der Oper, wo sie zur stimmungsvollen Illustration anschaulicher Scenerien und Vorgänge dient, um vieles berechtigter ist und einen breiteren Spielraum hat als in der reinen Instrumentalmusik, wo sie erst eines Programmes bedarf (306—307), kann man Wagner bereitwillig zugeben; aber gerade daraus folgt doch, dass sie wenigstens zeitweise auch in der Oper einen gewissen Spielraum zur selbstständigen Entfaltung als reine Instrumentalmusik erhalten kann. Die symbolisirende Verwendung von Leitmotiven aus früheren oder späteren Gesangsstellen erscheint dabei keineswegs ausgeschlossen, aber auch durchaus nicht als nothwendige Bedingung eines wirksamen Ausdrucksvermögens und jedenfalls fehlt in solchen Momenten der Nachen des Gesanges auf der wogenden See des Orchesters. Zwar muss der Musiker in solchen rein orchestralen Theilen noch immer der Absicht des Dichters dienstbar bleiben und auch hier auf selbstständige, dramatisch unmotivirte Abschweifungen verzichten (319—320), aber nichts hindert ihn doch, den Absichten des Dichters hier mit rein musikalischen, d. h. von jeder Rücksicht auf Wortsprache befreiten Ausdrucksmitteln gerecht zu werden. Wenn somit das Orchester in der Oper in mancher Hinsicht zu höheren und weiteren Aufgaben berufen ist, als Wagner theoretisch annimmt, so kann man ihm doch nicht einräumen, dass in ihm allein der Chor der griechischen Tragödie seine gefühlsnothwendige Bedeutung zurückgelassen habe (311). Selbst die blosse Wiederholung eines Refrains durch den Chor kann von der grössten dramatischen Wirkung sein, wie Wagner selbst es beispielsweise im ersten Akt seines Tristan nach dem Liede Kurwenals gezeigt hat.

Man kann die ästhetische Theorie Wagner's als den ersten Versuch ansehen, dem Gesammtkunstwerk der Oper in einer ästhetisch veredelten Gestalt die Ehre des wahren Gesammtkunstwerkes zuzuerkennen, und diesem Gesammtkunstwerk den höchsten Platz im Gebiete der menschlichen Kunst zu erkämpfen. Man wird nur bedauern müssen, dass er diese an und für sich berechtigte Ansicht durch Herabsetzung und Verkleinerung der einfachen Künste, speciell der Dichtkunst und Instrumentalmusik, zu beweisen versuchte, und man wird in diesem unberechtigten Hinausschiessen über das Ziel den eigentlichen Grund der heftigen und erbitterten Gegnerschaft erkennen dürfen, welche Wagner's Theorie hervorrief, wenn die Gegner sich auch meistens über dieses Motiv unklar waren. Nicht, wie diese glauben, in Wagner's Hochstellung des Gesammtkunstwerks der Oper steckt sein principieller theoretischer Irrthum, sondern in seiner Verkennung der unersetzlichen Bedeutung und unerschütterlichen Berechtigung der Einzelkünste neben dem ersteren. Das Gesammtkunstwerk der Oper steht in seiner ästhetischen Berechtigung viel zu sicher und in seinem ästhetischen Werth

viel zu hoch, um durch Verkleinerung seiner Konkurrenten sich erst seinen Platz erkämpfen zu müssen.

So wenig die Gesetze des musikalischen Dramas für das Drama im Allgemeinen und für das recitirende Drama im Besonderen, und so wenig die Gesetze der Opernmusik für die Musik im Allgemeinen und für die Instrumentalmusik im Besonderen Gültigkeit beanspruchen können, so wenig ist es richtig, dass in einer modernen Sprache nicht gefühlvoll gedichtet und in der reinen Instrumentalmusik nicht ausdrucksvoll musicirt werden könne. Es heisst vollständig das Wesen der Poesie verkennen, wenn man behauptet, eine dichterische Absicht könne durch Wortsprache ohne Tonsprache nicht verwirklicht, sondern eben nur als zu verwirklichende und unverwirklichte ausgesprochen werden (211, 318); es heisst ebenso das Wesen der Tonkunst verkennen, wenn man behauptet, dass die Musik ohne Wortinhalt durch ihren rein musikalischen Ausdruck Gefühle wohl anregen aber nicht bestimmen, also auch nicht beruhigen, sondern nur zwecklos erregen und wegen dieser zwecklosen Erregung sich mit einem Worttitel entschuldigen könne (318—319). Der Dichter regt nicht den Verstand, sondern die Phantasie an und durch diese das Gefühl, das er als echter Dichter vollauf befriedigt; der Musiker spricht auch mit der wortlosen Instrumentalmusik etwas ganz Bestimmtes aus, das nur dem Verstande unaussprechlich ist (292—293). Die Musik hat deshalb nicht den poetischen Text zum Inhalt, sondern hat ihren eigenen, mit Worten nicht aussprechbaren, aber musikalisch ganz genau bestimmt auszusprechenden Gefühlsinhalt. Wie Musik und Dichtung sich sinnlich für das Ohr verschmelzen, so muss auch der Gefühlsinhalt beider zur organischen Einheit verschmelzen, indem der nur mit Worten auszusprechende und der nur mit Tönen auszusprechende Gefühlsinhalt sich bloss als die beiden, den verschiedenen Ausdrucksmitteln zugewandten Seiten eines und desselben Gefühlsinhalts erweisen. Nur unter dieser Bedingung kann von einem Gesammtkunstwerk im Sinne einer organischen Einheit der verbundenen Einzelkünste die Rede sein. —

Die nunmehr folgenden Aesthetiker polemisiren in der Hauptsache gegen das Gesammtkunstwerk der Oper, selbst dann, wenn sie, wie Zeising, von Schleiermacher's principieller Anerkennung des Gesammtkunstwerks als eines ästhetischen Postulats ausgehen.

Zeising (1853) nimmt nämlich an, dass „jede einzelne Kunst als solche nur ein einzelner Strahl der sich in sich selbst differenzirenden und an der Verschiedenheit des Materials sich selbst brechenden Schönheits- oder Kosmosidee sei (Aesth. Forsch. Seite 556), und dass sie deshalb nach gesonderter Durchbildung ihres Gebiets ihre Grenzen als beengende Schranken zu fühlen beginne und dieselben zu lockern und aufzuheben suche (557). Zu dem Zweck blicke sie auf die jenseits der einzelnen Kunst liegende, höhere allgemeine Schönheitsidee, die aber als Universalidee keine Wirklichkeit besitzt, sondern sich ganz in die Sonderideen der verschiedenen Künste auseinandergelegt hat; daraus entspringe dann das Streben jeder einzelnen Kunst, zur Erzielung neuer, noch nicht dagewesener imposanter Effekte,

theils in das Gebiet der anderen Künste überzugreifen, theils dieselben in den Dienst von künstlerischen Gesammtwirkungen zu ziehen. Dieser Drang sei in seiner Entstehung und mässigen Ausbildung berechtigt, habe aber in seiner Ausarbeitung stets den allmähligen Verfall der Künste zur Folge (557).

Die Zeising'sche Begründung des Dranges der Künste zum Ueberschreiten ihrer Grenzen ist in ihrer Fassung abstrakt-idealistisch; nicht die universelle Idee der Schönheit sondert sich in Ideen der einzelnen Künste, sondern die konkrete Idee, die dem Universum immanent ist, gewinnt in verschiedenen Künsten einen einseitigen ästhetischen Ausdruck, und daher stammt das Streben, durch Vereinigung der verschiedenen Erscheinungsformen derselben konkreten Idee aus verschiedenen Gebieten des ästhetischen Scheins eine kombinirte und deshalb vielseitigere, also auch vollständigere und erschöpfendere Gesammterscheinung der konkreten Idee zu erreichen. Jedes Uebergreifen der einen Kunst in das Gebiet der anderen ist schlechthin unästhetisch und kann niemals aus dieser berechtigten Begründung abgeleitet werden; nur die abstrakt-idealistische Formulirung seiner Begründung kann Zeising zu dem Irrthum verleiten, auch Uebergriffe der Künste in einander bis zu einem gewissen Maasse für berechtigt zu erklären; in Wahrheit sind dieselben immer und in jedem Maasse unberechtigt und ein Zeichen des Verfalls der betreffenden Kunst. Zwischen welchen Künsten und in welchem Maasse Vereinigungen zu Gesammtwirkungen statthaft seien, bleibt bei Zeising unklar; dazu hätte es einer Untersuchung der verschiedenen Arten des ästhetischen Scheins und ihrer Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit bedurft, wozu Zeising noch keinen Anlauf nimmt. Wo zwei Arten des ästhetischen Scheins sich vereinigen lassen, ohne dass die eine Art die Illusion der anderen aufhebt, da ist die Vereinigung zweier Künste möglich; wo das nicht der Fall ist, bezeichnet sie ebenso einen Verfall wie das Uebergreifen der einen Kunst in die andere. Diese Einsicht liegt Zeising darum so fern, weil er von der fundamentalen Bedeutung des ästhetischen Scheins noch keinen klaren Begriff hat.

Er kommt darum nur zu folgendem ganz unbestimmten Ergebniss: „Jede einzelne Kunst muss streben, sich innerhalb ihrer Grenzen zur höchsten Vollkommenheit auszubilden, und gerade hierdurch sich würdig und fähig machen, die Leistungen der übrigen Künste als bloss dienende, unterstützende Elemente für sich zu benutzen und die Wirkungen derselben in ihren eigenen Effekten aufgehen zu lassen" (563—564), wie wenn man z. B. durch ein die Aufmerksamkeit nicht besonders für sich in Anspruch nehmendes Orgelspiel in die weihevolle Stimmung zur Betrachtung eines gothischen Domes gesetzt wird (564). Damit ist aber das „Gesammtkunstwerk" geradezu geleugnet, weil damit indirekt die organische Vereinigung der zusammenwirkenden Künste für nebensächlich erklärt ist. In der Oper sieht Zeising ein musikalisches Kunstwerk, das andere Künste als untergeordnete Elemente in seinen Dienst genommen hat, um sie in seinen Effekten aufgehen zu lassen (562), und schreibt der an die Poesie sich anschliessenden Schauspielkunst in weit höherem Grade als der Musik

die Fähigkeit zu, alle anderen Künste in ihren Dienst zu ziehen (563, 533). —

Kirchmann (1868) ist der erste unter den neueren Aesthetikern, welcher die Frage nach der Vereinbarkeit der Künste ausführlich untersucht hat. Es handelt sich für ihn dabei nicht um die Frage, ob Kunstwerke zusammengestellt werden oder neben einander herlaufen können, sondern ob sie zu einem einigen Kunstwerke zusammentreten können (Aesth. II 235). Er erklärt hierzu zwei Bedingungen für erforderlich: die Gleichheit des dargestellten Inhalts und die Möglichkeit einer Verbindung der Darstellungsmittel der zu verbindenden Künste (236). Er untersucht dabei erstens die Verbindung von bloss räumlichen Künsten mit einander, zweitens die Verbindung von zeitlichen Künsten mit einander, und drittens die Verbindung einer bloss räumlichen mit einer zeitlichen Kunst (235.)

Bei der Verbindung von bloss räumlichen Künsten lässt er die Vereinigung der schönen Gartenkunst mit der Baukunst zu, insofern beide sich zu einem einheitlichen Landschaftsbilde verknüpfen (236), ebenso die Verbindung der Architektur mit plastischen und malerischen Zuthaten an geeigneten Punkten, sofern letztere denselben Inhalt veranschaulichen, zu welchem auch das Bauwerk Beziehung hat (237). Gegen das erstere lässt sich nichts einwenden, da Park und Bauwerke beides Realitäten sind, von denen erst der Beschauer in seiner subjektiven Erscheinung den schönen Schein abstrahiren muss; dieser schöne Schein muss eben der einheitliche Eindruck eines schönen Landschaftsbildes sein, das beim Durchwandern des Parkes beständig ein anderes wird. Bei der Verbindung des Bauwerkes mit plastischen und malerischen Kunstwerken hingegen beachtet Kirchmann nicht, dass ein Reales mit ästhetischem Schein verbunden ist, also zwei Glieder aus ganz verschiedenen Gebieten, dass die Kunstwerke einen selbstständigen, von ihrem Anbringungs- oder Aufstellungsort unabhängigen Kunstwerth haben, dass sie aber, bloss als Schmuck des Bauwerkes betrachtet, in nicht anderem Sinne Verzierungen des Gebrauchswerks sind wie etwa die Basreliefs an einem Mischkruge oder die malerischen Ornamente in einer Handschrift.

Die Verbindung von Plastik und Malerei lehnt er nicht bloss wegen der unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten einer naturtreuen Bemalung und wegen der Unmöglichkeit der malerischen Idealisirung des Naturvorbilds ab (238), sondern auch aus ästhetischen Gründen. Selbst wenn die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten möglich wäre, würde gerade die vollkommenste Naturnachbildung dieser Art aufhören, ästhetisch zu sein, weil sie sich nicht mehr als ästhetischer Schein zu erkennen gäbe, sondern die Täuschung eines momentan ruhenden wirklichen Menschen erweckte; zur Innehaltung der idealen ästhetischen Gefühle und ihrer Abgrenzung von den realen Gefühlen gehört aber, dass der Beschauer sofort erkenne, dass er es nur mit einem Bilde, nicht mit einem Menschen zu thun habe (I 203). Verzichtet hingegen die Malerei an Statuen auf Naturtreue ebenso wie auf die Ausführung der Schattirung, und begnügt sie sich statt dessen mit leicht andeutenden Tinten, so hört sie auf, sich als

Malerei mit der Plastik zu verbinden (II 238), und was übrig bleibt, ist nur eine Plastik, deren Formen durch farbige Abtönung für die Gesichtswahrnehmung leichter zugänglich gemacht worden sind.

So treffend die Ausführungen Kirchmann's über die Verbindung von Malerei und Plastik sind, so sehr hat sich ihm bei der Untersuchung der Verbindung der Poesie mit Musik und Mimik das Problem verschoben. Anstatt zu untersuchen, ob der ästhetische Schein dieser Künste so beschaffen ist, dass er eine innerliche Vereinigung mehrerer, selbst wenn sie denselben Stoff darstellen, unmöglich oder gar widerspruchsvoll macht (wie es beim plastischen und malerischen Schein der Fall ist), begnügt er sich mit dem Nachweise, dass bei der Vereinigung jede der verbundenen Künste Opfer bringen müsse und nicht im Stande sei, das Höchste zu leisten, was ihr bei ungeschmälerter Freiheit der Entfaltung erreichbar ist (239—252). Durch diesen Nachweis, der ihm unzweifelhaft in allen Punkten gelungen ist, ist er sich bewusst, dargethan zu haben, dass ein einheitliches Kunstwerk, bei welchem keine der verbundenen Künste etwas zu opfern nöthig hat und doch die volle Einheit erreicht wird, unmöglich ist, und gerade dieses bezeichnet er als das Ideal, um das es sich hier handelt (244). Diess ist aber eine Verschiebung des Problems, welches nur dahin ging, ob überhaupt ein einheitliches Verbindungskunstwerk möglich sei, gleichviel ob mit, ob ohne Einbusse der verbundenen Künste an Leistungsfähigkeit. Die Frage nach der Möglichkeit eines Vereinkunstwerks wäre auch dann zu bejahen, wenn der ästhetische Werth und die sinnliche und ideale Gesammtwirkung desselben gegen diejenigen der Einzelkunstwerke in hohem Maasse zurückstände; wie gering auch die praktische Bedeutung der Kunstverbindungen dann wäre, die Möglichkeit derselben behielte doch immer ihr ästhetisches Interesse.

Nun gesteht aber Kirchmann wiederholentlich zu, dass durch die Verbindung der Künste die Wirkung des Gesammteindrucks erhöht wird, sogar grösser wird als die ungehemmte Wirkung einer Kunst allein (240), und zwar nicht bloss die sinnliche, sondern auch die ideale ästhetische Wirkung (244—245). Mag also immerhin das Drama rein poetisch betrachtet die mangelhafteste Dichtungsart sein (251), mag die Mimik an den lyrischen Scenen der Oper und den reflektirenden Monologen des Dramas ihre schwierigsten und undankbarsten Aufgaben finden (249, 251—252), mag vom musikalischen Gesichtspunkt aus das dramatische Recitativ und die gedankenreichste Poesie die schwersten Hemmnisse der Komposition bereiten (241), das alles lässt doch die Thatsache unangetastet, dass die ästhetische Gesammtwirkung der Kunstverbindung grösser ist als die jeder ungehemmten Einzelkunst. Wäre diese Thatsache überhaupt möglich, wenn der ästhetische Schein jeder dieser Künste mit demjenigen der beiden anderen unvereinbar wäre? Dass neben der objektiven gegenseitigen Hemmung an freier Entfaltung der verbundenen Künste auch eine subjektive gegenseitige Hemmung der verbundenen Sinnes-Wahrnehmungen und Phantasie-Vorstellungen stattfindet, ist unzweifelhaft; wenn der Verlust durch beide Hemmungen trotzdem nicht nur auf-

gewogen, sondern überwogen wird, so dass ein Gewinn an ästhetischer Gesammtwirkung entsteht, ist das nicht für sich allein schon der sicherste Beweis, dass eine wirkliche Vereinigung stattgefunden haben muss, dass nicht etwa beide Eindrücke bloss so neben einander hergelaufen sind (wo die subjektive Störung zu gross geworden wäre) und noch weniger beide Arten des ästhetischen Scheins ihrer Natur nach durch widersprechende Eigenschaften der Vereinigung widerstrebt haben?

Die blosse Verschiedenheit des poetischen und musikalischen Scheins (Phantasiescheins und Ohrenscheins) kann unmöglich ein Hinderniss für die Verschmelzung beider zum Gesammtkunstwerk sein, wie Kirchmann voreilig annimmt (245); denn wo blieben die meisten Verbindungen, wenn nur gleiche, nicht auch verschiedene Bestandtheile fähig wären, zu einer Einheit verknüpft zu werden? Wenn der Dichter dieselbe Sache durch Gleichnisse aus verschiedenen Gebieten anschaulicher macht, warum soll nicht derselbe ideale Gehalt durch Ohrenschein, Augenschein und Phantasieschein zugleich versinnlicht werden können, wenn jede Art des ästhetischen Scheins sich an die ihr zugängliche Seite des idealen Inhalts hält? Weil verschiedene Seiten derselben Idee durch die verschiedenen Künste zum Ausdruck gebracht werden, kann es bei oberflächlicher Betrachtung scheinen, als wäre der Inhalt ein ganz verschiedener; aber bei näherem Zusehen zeigt sich doch, dass der ideale Gehalt (oder wie Kirchmann sagt: der Gefühlsinhalt) der vereinigten Künste derselbe ist, und die Verschiedenheit nur auf die Ausdrucksmittel und die Verschiedenartigkeit der ihnen erreichbaren Seiten des Inhalts fällt (245).

Fehlerhaft ist es, wenn eine Kunst das Gebiet ihrer Ausdrucksfähigkeit überschreiten und in das einer anderen Kunst hinübergreifen will, wenn z. B. die Musik sich nicht damit begnügt, die Gesammtstimmung eines Liedes zu treffen und den Gefühlswandelungen des Textes zu folgen, sondern auch durch Tonmalerei den einzelnen poetischen Bildern desselben zu folgen versucht (246—247). Aber wenn solche unästhetische Uebergriffe vermieden werden, so ist nicht ersichtlich, was im durchkomponirten Liede Dichtung und Musik hindern sollte, zum einheitlichen Kunstwerk zu verschmelzen. Während die gegenseitige Störung der musikalischen Recitation und der Begleitungsmusik in Melodrama und damit der ästhetische Unwerth des letzteren auf der Hand liegt (247—248), fragt man vergebens, wo die analogen Störungen stecken sollen, welche im gesungenen und begleiteten Lied Dichtung und Tonkunst an der Verschmelzung zur Einheit hindern könnten.

Die einheitliche Verbindung zwischen bloss räumlichen und zeitlichen Künsten bestreitet Kirchmann (252), was die Illustrationen zu Dichtungen und die Recitationen zu Gemälden betrifft, mit Recht, was aber die Coulissenmalerei der Bühne betrifft, mit Unrecht. Allerdings ist nur die Mimik fähig, sich unmittelbar mit bildender Kunst zu verknüpfen, weil sie mit dieser das Medium des Augenscheins gemein hat; nur durch Vermittelung der Mimik können indirekt auch Poesie und Musik mit der Raumkunst vereinigt werden, ohne dieselbe fallen

sie mit ihr aus einander. Diesen Unterschied hat Kirchmann noch nicht bemerkt. —

Fechner untersucht die polychrome Architektur und die polychrome Plastik. Nur in der letzteren kann von einer Annäherung an die Malerei die Rede sein, und auch nur dann, wenn man sich nicht mit einer Färbung der Nebensachen oder hervorstechenden Einzelheiten (Gewänder, Waffen, Haare, Lippen, Augen) begnügt, sondern zur Bemalung der nackten Haut weitergeht. (Vorsch. d. Aesth. 1876 II 197). Erstere lässt die abstrakte Beschränkung auf die reine Form an den nackten Theilen nur um so auffälliger hervortreten, gleichviel ob das Material seine Naturfarbe behält, oder leicht getönt wird; es handelt sich hierbei noch keineswegs um Verstärkung des Eindrucks der Naturwahrheit, sondern nur um eine gewisse Erleichterung der Auffassung (II 196), der abstrakten reinen Form durch Vermittelung des Gesichtssinns. Darum glaubt Fechner, dass der Streit nicht zu Gunsten einer solchen principlosen Polychromie, wohl aber zu Gunsten einer die völlige Naturwahrheit anstrebenden Bemalung der Statuen entschieden werden könne, wenn sich erst eine brauchbare Technik der letzteren und eine Schule in der Beherrschung derselben entwickelt haben werde (II 198—199, 193).

Dabei räumt er ein, dass die eigentliche Schwierigkeit der Bemalung in der Aufgabe liegt, bloss die Lokalfarbe des Naturvorbilds nachzuahmen und von der Beschattung und Beleuchtung zu abstrahiren, weil diese ja auf der Statue sich von selbst ergiebt (203, 206); mit anderen Worten, er giebt zu, dass es nicht die Malerei, als die Kunst der Herstellung des Augenscheins, sondern eine abstrakte Seite derselben, die Kunst der Erkennung und Wiedergabe einer Lokalfarbe bei gleicher Beleuchtung sei, was hier zur Anwendung gelange, so dass von einer Vereinigung von Skulptur und Malerei eigentlich schon nicht mehr gesprochen werden kann. Er bemerkt ferner sehr wohl die technische Schwierigkeit, die darin liegt, dass das Material der Statue und seine Textur ein anderes ist als dasjenige des nachzuahmenden Naturbildes, und dass diese Schwierigkeit weder durch Lasurfarben noch durch Deckfarben völlig überwunden werden kann, weil bei ersteren die Textur des Materials durchscheinen würde (207) und bei letzteren das Material und die Textur der Deckfarben an die Stelle desjenigen der Statue träte. Die weit grössere Schwierigkeit wird dabei von Fechner übersehen, dass jedes Material ein anderes Verhältniss von Absorption, Reflexion und Dispersion des auffallenden Lichtes, und darum bei Veränderung der Beleuchtung nicht nur eine verschiedene Beschattung, sondern auch eine von derjenigen des Naturvorbildes abweichende Veränderung des Farbentones zeigen muss. Diese Schwierigkeit macht die naturwahre Bemalung der Statuen nach unserem heutigen Ermessen unüberwindlich, und sie ist es auch offenbar, welche Kirchmann (Aesth. I 203, II 238) im Auge gehabt hat, wenn er die Darstellung des Inkarnats auf diesem Wege, d. h. „die naturgetreue Färbung der Statue für alle Ansichten derselben bei verschiedenem Einfall des Lichts“ für unmöglich erklärt hat.

Ebensowenig wie Fechner dieses technische Bedenken zu würdigen

gewusst hat (Vorschule II 202), ebensowenig die aus der Sache selbst geschöpften ästhetischen Bedenken (203); da er den principiellen Unterschied von plastischem und malerischem Schein nicht versteht, vermag er auch nicht die principielle Unvereinbarkeit beider einzuräumen, sondern legt das instinktive Widerstreben des ästhetischen Geschmacks gegen Vermengung beider bloss der Gewöhnung zur Last (204—206).

Auch über die Verbindung von Poesie und bildender Kunst hat Fechner Betrachtungen angestellt (Bd. I, Cap. XI), wobei leider die ergänzende Betrachtung der Verbindung von Malerei und Musik fehlt. Fechner bemerkt sehr richtig, dass der Bänkelsänger des Jahrmarktes das Interesse des Volkes mit Hülfe seiner rohen Bilder in ganz anderem Grade zu fesseln vermag, als er es ohne dieselben oder durch die Bilder allein ohne Gesangsvortrag vermöchte, und er knüpft daran die Frage, ob nicht durch Veredelung dieser rohen Künste auch veredelte kombinirte Wirkungen zu erzielen seien (I 149). Er verhehlt sich nicht, dass Bild und Gedicht sich keine so wirksame Unterstützung gewähren können, als Poesie und Musik im Liede, weil sie nicht wie letztere sich im selben Strome fliessend durchdringen, sondern nur abwechselnd die Aufmerksamkeit beschäftigen und den Geist, mit den Vorstellungen des einen bereichert, zur Auffassung des andern entlassen (145); auch erkennt er an, dass in dem Maasse, als Malerei und Gesang für sich vollendeter werden, auch die Neigung wachsen wird, jede einzeln für sich zu verfolgen (149). Dagegen räumt er nicht ein, dass irgend ein Bild sich selbst erläutern könne, wenn nicht schon der Beschauer die zu seinem Verständniss nöthigen kulturgeschichtlichen, religionsgeschichtlichen, specialhistorischen oder literarhistorischen Kenntnisse bei anderer Gelegenheit in sich aufgenommen hat (140), und er bestreitet, dass die konkrete Bestimmtheit der bildlichen Darstellung die Flügel der Phantasie binde, anstatt sie zu neuem weiterem Fluge zu kräftigen und anzufeuern (147). Das Unbefriedigende der Illustrationen zu Dichtungen allerersten Ranges sucht er hauptsächlich darin, dass der Zeichner der individuellen Bestimmtheit und Innerlichkeit der Dichtung nicht gleichzukommen vermag, während derselbe Zeichner bei Dichtungen von abstrakt rhetorischem Pomp sogar die Unbestimmtheit der poetischen Charakteristik vertiefen und verlebendigen kann (148).

Die vollkommenste Ergänzung von Dichtkunst und bildender Kunst findet er mit Recht in den Abc-Büchern, den Münchener Bilderbogen und fliegenden Blättern, weil da von keiner Seite etwas zu wenig oder zu viel geboten ist (146). Wenn er zugleich bemerkt, dass „Vieles davon überhaupt zu wenig und darum zu viel ist“, so hätte doch die Untersuchung nicht unterlassen werden sollen, warum gerade in dieser kindlichen Verarmung der Künste und in der Vereinigung der bildlichen Karikatur mit der possenhaften Dichtung unter allen aufzeigbaren Vereinigungen beider Künste die vollkommenste gefunden werde; denn gerade aus dieser Untersuchung hätte auf die mögliche Art der Vereinigung und die Bedingungen derselben Licht fallen können. Fechner hingegen, wenn er auch kein grosses Vertrauen

in die Vereinigung von Malerei und Poesie in edlerer Gestalt setzt, will doch nicht *a priori* über dieselbe absprechen, sondern will Alles von dem Ausfall künftiger Versuche abhängig machen (150). Ich meine hingegen, dass die uns zu Gebote stehenden Erfahrungen auf diesem Gebiete zur Begründung eines endgültigen Urtheils mehr als ausreichen, und dass man den unglücklichen Künstlern ein Vergeuden ihrer Zeit und Kraft an weiteren Experimenten in dieser Richtung billig ersparen könnte. —

Lazarus bemerkt ganz richtig, dass sowohl Skulptur wie Malerei sich mit der Architektur verbinden können, während sie sich untereinander nicht verbinden können („Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste" im III. Bande des „Lebens der Seele", 2. Aufl. 1882, S. 71, 202—211). Den nächsten Grund dafür giebt er ebenso richtig an, dass nämlich eine Harmonie und gegenseitige Erhöhung des Eindrucks deshalb möglich sei, weil die Arten der Wirkungen, obzwar verschieden, doch einer psychologischen Verschmelzung fähig seien (211); weshalb aber die Wirkungen der Architektur einer psychologischen Verschmelzung mit denen der Skulptur und Malerei (bei Vermeidung der vordringlichen Ueberladung) fähig seien, dafür weiss er den Grund nicht anzugeben. Derselbe liegt darin, dass die Architektur eine unfreie Kunst ist und entweder selbst in den Dienst der freien Kunst tritt (z. B. bei Museen, Theatern), oder die plastische und malerische Ornamentik selbst in die Sphäre der unfreien Kunst mit hinunterzieht, in welcher auf selbstständige künstlerische Wirkung der Bilderwerke verzichtet wird.

Dass die Vermischung von Skulptur und Malerei unstatthaft ist, weil ihre psychologischen Wirkungen sich stören, anstatt sich verschmelzend zu verstärken, ist ebenso richtig wie die andere Bemerkung, dass wir bei Kunstwerken die volle Naturtreue nicht mögen, weil sie der Phantasie keine ergänzende Thätigkeit mehr übrig lässt (221—225); aber warum wir nur einen unvollständigen (entweder farblosen oder körperlosen oder stark verkleinerten) Schein als ästhetischen Schein beim Kunstwerk gelten lassen wollen, während wir doch beim Naturschönen gerade von der Vollständigkeit des Scheines entzückt werden, das lässt Lazarus unerklärt. Es ist eben nicht, wie Lazarus glaubt, ein ursprüngliches psychologisches Bedürfniss unseres Geistes, dass er an allem Schönen etwas zu ergänzen finden muss, sondern es ist ein ästhetisches Bedürfniss unseres Geistes, dass sich ihm das Kunstwerk als blosser Schein im Unterschiede von Naturwirklichkeit darstelle, und nur aus diesem ästhetischen Bedürfniss heraus fordert er die Unvollständigkeit oder Einseitigkeit des ästhetischen Scheins, damit er sich scharf und handgreiflich von der Naturwirklichkeit unterscheide.

Die Gründe, warum ein Werk der bildenden Kunst mit einem solchen der Tonkunst nicht verschmelzen kann, giebt Lazarus richtig an (181—191). Das erstere ist als Ganzes gegeben und das Ganze geht den Theilen voraus; die Auffassung durchläuft nach dem ersten Totaleindruck die Einzelheiten in willkürlich gewählter Reihenfolge, um schliesslich mit ihnen bereichert zu dem feststehenden Ganzen

zurückzukehren. Das musikalische Kunstwerk hingegen existirt objektiv niemals als Ganzes, sondern nur in der objektiv gegebenen und nicht willkürlich durch das auffassende Subjekt zu verändernden Reihenfolge seiner Theile, und der Gesammteindruck muss erst vom Hörer unter Zuhülfenahme seiner Erinnerung nachkomponirt werden. Dieser Gesammteindruck fällt also erst hinter den Schluss der Aufführung, während er beim Bilde an den Anfang der Betrachtung fällt; in den beiden Reihen der Auffassung findet nirgends eine Kongruenz oder ein Parallelismus der Glieder statt, und deshalb muss die Gleichzeitigkeit beider Reihen für jede derselben eine Störung und Beeinträchtigung durch die divergenten Eindrücke der andern zum Ergebniss haben. Dieses Ergebniss ist aber doch nicht, wie Lazarus meint, lediglich subjektiv durch den Vorgang der psychologischen Auffassung bedingt; vielmehr ist die Verschiedenheit der psychologischen Auffassung in beiden Reihen wesentlich und ausschliesslich objektiv bedingt, d. h. durch die Verschiedenheit des ästhetischen Scheines bedingt, so dass der letzte Grund für die Unvereinbarkeit dieser Künste doch wieder in der Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins zu suchen ist.

Für das Verhältniss der Poesie und Malerei gelten dieselben Erwägungen (227); wenn trotzdem die Schaulust und Schauerlust eines Jahrmarktspublikums den Rhapsodien zu rohen Bildern Geschmack abgewinnt, so darf man daraus die ästhetische Moral ziehen: „Das Gemeine gründet sich auf starke und aus Kontrasten gemischte, das Edle auf feine und gesonderte oder nach idealem Gesetz verbundene Reize“ (228). Dabei ist nur versäumt zu bemerken, dass die starken Reizwirkungen, welche das ästhetisch Kontrastirende für den gemeinen Geschmack zusammenknüpfen, selbst schon ausserästhetische reale Gefühlsreize sein müssen, und dass „nach idealem ästhetischem Gesetz“ sich nur solche ästhetische Reize verbinden lassen, welche (ganz abgesehen von dem Grade ihrer Feinheit) vereinbarten Gattungen des ästhetischen Scheins angehören. Der Widerstreit der simultanen und successiven Gattung des ästhetischen Scheins wird aber nur da annähernd verschwinden können, wo das Bild so einfach ist, dass es durch den ersten Gesammteindruck erschöpft ist, und die dazu gehörige Dichtung so knapp und kurz, dass sie keine nennenswerthe Zeit zu ihrer Auffassung erfordert (Münchener Bilderbogen u. s. w.)

Bei der Verbindung von Poesie und Musik hat die Auffassung eine dreifache Reihe zu durchlaufen: die Reise der sprachlichen Lautgebilde, die der inhaltlichen Vorstellungen und die der musikalischen Tongebilde, von denen jede eine gewisse ästhetische Selbstständigkeit hat und mit den anderen beiden Kompromisse schliessen muss (231—234). Als vierte und fünfte Reihe tritt dann noch die musikalische Begleitung und der ausdrucksvolle Gesangsvortrag hinzu (235—236), und die verschiedenen Arten des relativen Uebergewichts einiger dieser fünf Reihen über die andern sind bestimmend für die verschiedene Art und Weise der Behandlung gleicher Texte durch verschiedene Komponisten. Die flüchtigen Schlussbemerkungen von Lazarus über die Oper machen nicht den Anspruch, zu den Streitig-

keiten über dieses Problem einen erwähnenswerthen Beitrag zu liefern (240. Anm.). —

Schasler wiederholt in seinem „System der Künste“ (1882) Kap. VII. mit geringen Abweichungen die Fragestellung und die Antworten Kirchmann's. Er scheidet demgemäss zunächst die Frage nach der Vereinbarkeit zwischen bloss räumlichen mit zeitlichen Künsten von derjenigen nach der Vereinbarkeit bloss räumlicher Künste mit einander oder zeitlicher Künste mit einander. Er verwirft jeden Versuch, durch gleichzeitigen Vortrag eines bezüglichen Gedichtes den Beschauer eines Werkes der bildenden Kunst in die zur Aufnahme geeignete Stimmung zu versetzen; bei einer solchen „äusserlichen Verknüpfung ganz differenter Empfindungselemente“ wird der Gesammteindruck der simultanen bildlichen Anschauung durch die successive Gedankenauffassung der begleitenden Worte zerstört (204—205). Es hat mit dem Vorurtheil, die Stimmung zum ästhetischen Genuss durch fremdartige Mittel vorbereiten zu können, eine ähnliche Bewandtniss wie mit dem Vorurtheil junger Dichter, sich durch Aufsuchen von Fliederduft, Vögelgesang und Bienengesumme eine poetische Stimmung zur Produktion anpräpariren zu können, während sie doch gerade damit die poetische Koncentration der produktiven Phantasie stören, welche durch nichts mehr begünstigt wird als durch das von allen äusseren Eindrücken abgeschlossene Kämmerlein (205—206).

Weniger störend als poetische Recitation wirkt Musikbegleitung beim Anschauen von Gemälden, weil sie nicht wie jene das Verständniss des bewussten Gedankens in Anspruch nimmt, und mehr unaufmerksam mit halbem Ohre gehört werden kann; aber eine einheitliche ästhetische Wirkung wird darum durch solche Verbindung doch nicht erzielt. Praktisch kommt dergleichen nur vor einerseits bei lebenden Bildern, die nicht sowohl zur bildenden Kunst als zur Mimik gehören (209) und andrerseits bei religiösen Transparentbildern mit religiöser Vokalmusikbegleitung (208). In beiden Fällen handelt es sich nicht um eine rein ästhetische Wirkung, sondern im ersteren Fall um eine gesellige Unterhaltung, bei der die Musik nur zur Zeitausfüllung dient, um die fixirte und dadurch dem Wesen der Mimik im Grunde widersprechende Wirkung zu vertuschen (209—210), im letzteren Falle um eine religiöse Gefühlserregung, bei welcher die herangezogenen Künste nur als auxiliäre Mittel dienen (208). Die kirchliche Festzeit und die bekannten Stoffe aus der religiösen Legende, welche zu solchen Darstellungen gewählt werden, die Dunkelheit des Zuschauerraums, die Verborgenheit der Sänger, alles wirkt zusammen, um eine reale ausserästhetische Gefühlserregung zu bewirken; dieselben Bilder als Staffeleigemälde bei Tageslicht und bei sichtbarem Sängerchor ausgestellt, würden den grössten Theil ihrer Wirkung einbüssen (207). Der Versuch einer Hereinziehung geschichtlicher und moderner Stoffe ist stets misslungen (207—208 Anm.), obwohl auch die patriotische Gefühlserregung ganz wohl an Stelle der religiösen treten könnte, ohne dass dadurch etwas für das Zustandekommen eines einheitlichen ästhetischen Eindrucks bewiesen wäre. Auf einen solchen wird sogar absichtlich verzichtet, wenn die Arrangeure ihren ästhetischen Geschmack darin

bethätigen, jedes Bild nur kurze Zeit ohne Musik der Anschauung darzubieten, und die Musik nur zur Ausfüllung der Pausen zwischen je zwei Bildern zu benutzen (207).

Indem Schasler erklärt, dass sich bei allen anderen möglichen Kombinationen zwischen einer bildenden Kunst und einer zeitlichen Kunst „nichts Bestimmtes oder Vernünftiges überhaupt denken lässt" (203), hält er den Beweis für erbracht, dass beide Arten von Künsten — ihre Gleichwerthigkeit vorausgesetzt — keine organische Verbindung mit einander eingehen können, und dass, wo eine solche dem Anschein nach zulässig ist, diess nur daran liegt, dass ein ausserästhetischer Eindruck hervorgebracht wird (210). Hiergegen sind nun verschiedene Vorbehalte zu machen. Erstens bewirkt die Einschaltung: „ihre Gleichwerthigkeit vorausgesetzt" — eine Verschiebung der Fragestellung ähnlich wie bei Kirchmann die eingeschmuggelte Bedingung, dass keine der Künste etwas von ihrer Leistungsfähigkeit opfern dürfe; denn die Frage ist zunächst, ob überhaupt ein einheitlicher ästhetischer Gesammteindruck möglich sei, und erst wenn diese Frage bejahend beantwortet ist, kann die sekundäre Frage zur Erörterung kommen, ob die organisch vereinten Künste in dieser Vereinigung gleichwerthige oder verschiedenwerthige Elemente repräsentiren. Zweitens wäre durch die Unmöglichkeit der organischen Vereinigung einer bildenden Kunst mit Musik oder Poesie noch gar nichts über die Möglichkeit der organischen Vereinigung einer bildenden Kunst mit der Mimik entschieden; die Darstellung der Pantomime auf einer Bühne mit gemalten Dekorationen zeigt thatsächlich diese Vereinigung, bei der sich also sehr wohl etwas Bestimmtes und Vernünftiges denken lässt. Drittens ist die Untersuchung über die Vereinbarkeit der Malerei mit Poesie oder Musik nicht für den Fall durchgeführt, dass entweder die Bilder sich vor dem Auge des Zuschauers fortbewegen, oder das letztere sich über eine zusammenhängende Reihe von Bildern fortbewegt; sobald das Element der Bewegung und mit ihm der Gefühls- und Stimmungswechsel in die bildende Kunst eingeführt wird, ist auch die Möglichkeit geboten, diesem Stimmungswechsel mit einer zeitlichen Kunst zu folgen (Wandelbild mit Musikbegleitung, Münchener Bilderbogen). Das Bänkelsängerlied zu der Reihenfolge von bildlichen Darstellungen einer „Morithat" muss Schasler selbst als eine Vereinigung von Malerei mit Poesie und Musik anerkennen; wenn sie „auch darnach ist", so kann doch die Qualität für die principielle Erörterung nicht in Betracht kommen; das principiell Unvollkommene ist dabei nur die Art, wie die Malerei in Bewegung geräth: „rrrr ein ander Bild!"

Was Schasler in Bezug auf die Pantomime unterlässt, die Untersuchung der Dekorationsmalerei in ihrem Verhältniss zur Mimik, das holt er an anderer Stelle in Bezug auf das Drama nach (192 fg.). Es ist klar, dass es sich hier nicht unmittelbar um die Verbindung von Malerei und (dramatischer) Poesie handelt, denn Niemand würde den Dekorationswechsel mit ansehen mögen, während von einem unsichtbaren (oder gar im Frack dastehenden) Deklamator die dramatische Dichtung recitirt würde. Was das Bindeglied zwischen Malerei

und Poesie bildet, ist hier nur die Mimik der Darstellung; diess fühlt Schasler wohl durch, aber er spricht es nicht aus, und noch weniger denkt er daran, diese Thatsache zu untersuchen und zu erklären. Wie er die Mimik in der Schauspielkunst nur als ein elementares Hülfsmittel der Poesie betrachtet (188—190, 232), so auch die Malerei in den Dekorationen der Bühne (194). Hiermit enthüllt sich auch das Motiv für die oben bemerkte Einschaltung von der Gleichwerthigkeit der zu verbindenden Künste; die principiell abgeleugnete Verbindung findet hier statt, aber die Dekorationsmalerei spielt dabei nur „eine sekundäre Rolle als blosse Hülfskunst“ und darf nicht durch vordringliche Selbstständigkeit die Aufmerksamkeit von demjenigen, was Hauptsache bleiben soll, dem Inhalt des Dramas, ablenken (193 bis 194). Diess ist nun zwar ganz richtig, gilt aber auch für die gleichwerthige Vereinigung zweier Künste; jede von beiden soll nur Mittel zur Gesammtwirkung sein, und keine darf durch vordringliche Selbstständigkeit der Entfaltung die Aufmerksamkeit von dem Gesammtkunstwerk ablenken und für sich mit Beschlag belegen. Deshalb muss allerdings die Dekorationsmalerei sich bescheiden auf eine Verbildlichung der lokalen Umgebung behufs Steigerung des mimischen Scheins, aber es folgt daraus nicht, dass sie sich zur echten Kunst-(Staffelei-) Malerei verhalten müsse, wie diese zur landschaftlichen Natur (194), also eigentlich aus der Malerei als Kunst herausfalle (oder auch eine höhere Potenz derselben sei), sondern es folgt daraus nur, dass sie der Freskomalerei näher steht als der Staffeleimalerei, und eine dritte Art der Malerei darstellt, welche ihre eigenen Stilgesetze hat. Auch darin hat Schasler Unrecht, wenn er glaubt, dass sie für diese Entsagung Entschädigung erhält durch einen weiteren Spielraum der Darstellung von Häusern, Treppen, Figuren u. s. w. (194), da sie thatsächlich vor der Architekturmalerei der Staffelei darin nichts voraus hat.

Dass plastische Kunstwerke und naturwirkliche Gegenstände auf der Bühne ausgeschlossen und nur gemalte Surrogate gestattet .sein sollen (192—193), ist eine unerfüllbare Forderung; wie soll man auf gemalten Stühlen und Polstermöbeln sitzen, aus gemalten Bechern trinken, mit gemalten Waffen fechten, gemalte Kostüme anziehen? Nicht nur die Requisiten müssen sich von dem malerischen Schein emancipiren, sondern auch in den gemalten Dekorationen selbst muss der malerische Schein durch „praktikable“ Thüren, Fenster, Treppen u. s. w. durchbrochen werden. Schasler hat ganz recht, „dass ein Kunstwerk niemals und in keinem Punkte vergessen lassen darf, dass man sich bei seiner Betrachtung einer Welt idealen Scheins und nicht eines wirklichen Seins gegenüber befindet“ (193); aber er verwechselt den scenischen Schein des Bühnenkunstwerks, welcher reale Darsteller und Requisiten einschliesst, mit dem malerischen Schein, welcher beide ausschliesst. Eine Oeffnung des Hintergrundes auf den Garten einer Sommerbühne oder auf den Hafen in Venedig ist eine unkünstlerische Durchbrechung des scenischen Scheins, wie ein praktikables Fenster in einem Staffeleibilde oder Freskobilde eine Durchbrechung des malerischen Scheins wäre; aber eine geschlossene Zimmerdekoration

mit realen Requisiten ist keine Durchbrechung des scenischen Scheins, da jedermann sieht, dass er eine Bühnendekoration und kein wirkliches Wohnzimmer vor sich hat. Das eigentliche Problem, ob der malerische Schein des perspektivischen Hintergrundes und der gemalten Bäume, Häuser u. s. w. und der scenische Schein der realen Tiefe der Bühne mit ihren realen Requisiten und Darstellern ohne Widerspruch vereinbar seien, und warum sie auf der Bühne vereinbar seien, während sie es im Panorama nicht sind, — dieses Problem hat Schasler noch gar nicht aufwerfen können, weil er den Unterschied der zweidimensionalen malerischen und des dreidimensionalen scenischen Scheins noch gar nicht bemerkt hat.

Wir gelangen nun zweitens zur Verbindung der bloss räumlichen Künste unter einander. Wenn die Plastik und Malerei als dienende Hülfskünste mit der Architektur verbunden werden, um deren Armuth mit konkreterem Leben zu bereichern, so muss der Verzicht auf ihre künstlerische Selbstständigkeit sich bei der ersteren in einer gewissen formalen, der architektonischen Starrheit sich annähernden Stilisirung, bei der letzteren durch den Verzicht auf tiefere realistische Koloritwirkung ausdrücken (212). Die zur architektonischen Ornamentik dienenden Skulpturen müssen jede lebhaftere Bewegung und ausdrucksvolle Haltung vermeiden, die Malereien in einem mehr der Aquarellwirkung und der direkten Färbung der architektonischen Glieder entsprechenden Halbfarbenton gehalten sein (213). Wo diese Bedingungen nicht innegehalten sind, kehrt das Verhältniss sich um, d. h. die Architektur wird zur dienenden Stätte, welche den plastischen und malerischen Kunstwerken Unterkunft gewährt (213); so dient z. B. in dem Mittelgeschoss des Berliner neuen Museums die Architektur der Plastik, die Malerei wiederum der Architektur, wobei die ästhetisch genommen zu lebhafte und realistische Färbung der Freskolandschaften durch den instruktiven (also ausserästhetischen) Zweck derselben entschuldigt wird (215).

Gegen die Vereinigung von Plastik und Malerei erklärt Schasler sich mit Entschiedenheit, weil die Bemalung in Naturfarben „die reine plastische Wirkung als solche, welche eben in der reinen Form, d. h. negativ ausdrückt in der Abstraktion von der Farbe besteht, gänzlich aufhebt“ (216). Ob dabei nicht trotz der Bemalung die plastische Auffassung durch nachträgliche subjektive Abstraktion von den mit wahrgenommenen Farben möglich bleibe, insbesondere, wenn auf Naturfarben verzichtet ist, hat Schasler nicht untersucht; es wäre ja möglich, dass zwar der gebildetste ästhetische Sinn von der farblosen Plastik am reinsten ausgesprochen würde, die ungeübtere Auffassung aber die Gesichtswahrnehmung der Formen durch Benutzung verschiedenen Materials oder verschiedener Färbung der Theile in so bedeutendem Maasse erleichtert fände, dass der daraus für die Auffassung der reinen Form erwachsende Gewinn grösser wäre als der Nachtheil, von den so als Mittelglied benutzten Farbentönen wieder abstrahiren zu müssen. Diese Frage wird durch Schasler's Schelten über das krasse Beispiel einer Othellobüste aus den verschiedensten Materialien (216) nicht erledigt.

Wir kommen nun drittens zu der Verbindung der zeitlichen Künste mit einander, unter denen Schasler Musik, Mimik und Poesie versteht. Was dabei zunächst die Verbindung von Mimik und Musik betrifft, so bestreitet Schasler die Möglichkeit, dass die Musik dabei die herrschende und die Mimik die dienende Kunst sein könne, und lässt nur das umgekehrte Verhältniss gelten (218); ebenso bestreitet er, dass eine organische Verbindung von Mimik mit Musik und Poesie möglich sei (232). Beides ist unrichtig. Die beliebig zusammengelesene Musik der Pantomime und die fabrikmässig hergestellte des Ballets sind freilich nur begleitende Dienerinnen der Mimik; aber schon der althellenische Kunstcharaktertanz (z. B. Medea oder Ariadne als Soloscene) kann mit einer Symphonie verbunden sein, die, wenn sie unter vorheriger Vereinbarung des mimischen und des musikalischen Komponisten erfunden ist, in die völlige Gleichberechtigung mit der Mimik eintreten und es dem mimischen Künstler sehr schwer machen kann, seinen rechtmässigen Antheil am Interesse des Publikums zu behaupten. Bei einer nicht bloss eingeschalteten, sondern organisch dazu gehörigen Balletscene in einer Oper wird sogar die Musik eines bedeutenden und seine Aufgabe mit Ernst erfassenden Komponisten sich so in den Vordergrund drängen, dass die Tanzmimik der Solisten nur noch von Seiten hervorragender Virtuosen ihr das Gleichgewicht zu halten vermag, dass dagegen die abgeschwächte und mehr bloss formalschöne Tanzmimik des Chors geradezu als dienendes Element erscheint. In noch höherem Grade wird diess der Fall sein, wenn der tanzende Chor zugleich Sängerchor ist, worauf allerdings bei unsern heutigen Bühnenverhältnissen nicht zu rechnen ist. Dann tritt entschieden die Vokalmusik als herrschende Kunst in den Vordergrund und Tanz und Poesie in die zweite Stelle, wiewohl sie durchaus organisch mit der Musik vereinigt sein können.

Ebenso ist Schasler im Unrecht, wenn er bestreitet, dass die Mimik unmittelbar mit der Poesie in eine organische Verbindung eingehen könne (231—232); er gelangt zu diesem Urtheil, indem er an eine ganz äusserliche Art der Verbindung beider (stumme mimische Darstellung bei gleichzeitigem Vortrag eines Gedichtes durch einen anderen) denkt, als ob sie die einzig mögliche wäre, und die wahrhaft organische Verbindung beider in der Schauspielkunst bei Seite schiebt (233). Es ist nicht richtig, dass die Schauspielkunst nothwendig mehrere Personen erfordert (233 Anm.), denn es giebt auch sehr wirksame Soloscenen, in denen Mimik und Dichtung gleichermaassen zu ihrem Rechte gelangen. Wenn in der dramatischen Darstellung von Goethes Iphigenie und Tasso die Dichtung den Löwenantheil des Interesses beansprucht, und der Mimik wenig Raum lässt, so zeigt das ebenso sehr einen Fehler der Dichtung aus dramatischem Gesichtspunkt an, als wenn das Publikum mimischen Virtuosenleistungen auf Grund von poetisch werthlosen oder verwerflichen Texten zujubelt. Die rechte ästhetische Mitte liegt in dem Gleichgewicht beider Seiten, welches nur dann erreicht wird, wenn der Dichter ebenso sehr ausschliesslich für das mimische Spiel schreibt, als die Spieler in der Dichtung aufgehen. Demgemäss liegt auch die höhere Art der orga-

nischen Vereinigung von Mimik, Musik und Poesie nicht im Tanzchor, wo die Musik dominirt, sondern im musikalischen Drama oder der Oper, wo alle drei im Gleichgewicht sein sollen und sein können, was von Schasler natürlich erst recht bestritten wird.

Dass das Gleichgewicht nur ein idealer Punkt ist, um welchen alle vereinigten Kunstwerke gravitiren sollen, von dem sie aber mehr oder weniger abweichen, ist von vornherein zuzugeben, thut aber auch der Sache praktisch keinen Eintrag, da es erstens bei kleinen Kunstwerken (z. B. Liedern) immer solche von annäherndem Gleichgewicht der vereinten Künste giebt, da zweitens bei grösseren Kunstwerken (z. B. Opern) das Gleichgewicht im Ganzen durch Kompensation zwischen verschiedenartigem Uebergewicht in den Theilen erreicht werden kann, und da drittens das durchschnittliche Gleichgewicht der Künste in dem gesammten Gebiet durch ihr entgegengesetztes Uebergewicht in verschiedenen Kunstwerken sich herstellt. Dabei ist zuzugeben, dass bisher die Musik durchschnittlich den Vorrang behauptet hat, nicht nur im Oratorium und der lyrischen Kantate, aber es ist ebenso anzuerkennen, dass diess z. Th. an äusseren Gründen gelegen hat, und dass die Tendenzen neuerdings auf Umkehrung dieses Verhältnisses gerichtet sind. Das theilweise Misslingen dieser Versuche lag zunächst in der eingeschlagenen falschen Richtung auf historische Stoffe, welche ihrer Natur nach sich dieser organischen Verbindung in der Hauptsache entziehen (222, 227); dagegen haben sie mehr erreicht in dem Dämmerungsgebiet der Sage und des Märchens, in der mondbeglänzten Zauberwelt der romantischen Oper, in welcher Ton und Handlung sich annäherungsweise decken (222, 228). Derjenige, welcher praktisch am meisten zur Herstellung dieses Gleichgewichts beigetragen und theoretisch auf das Entschiedenste die Unterredung der Musik unter die Poesie im musikalischen Drama verfochten hat, R. Wagner, wird von Schasler mit wenig Gerechtigkeit beurtheilt, wie denn überhaupt seine Bemerkungen über das Verhältniss von Musik und Poesie zu dem schwächsten gehören, was er geschrieben hat.

Auch im Drama ist die wahre und eigentliche Handlung nicht die äusserliche Aktion, sondern der innere Motivationsprocess mit seinen Stimmungen und Gefühlserregungen (223), die aus den Charakteren und Situationen mit Nothwendigkeit entspringen; während die Mimik diesen Process in seinem Verhältniss der Individuen zu einander und auf dem Sprunge zur Aktion veranschaulicht, hat die Musik die Aufgabe, die konkreten Stimmungen und Gefühlserregungen der bestimmten Charaktere in den gegebenen Situationen nach der Seite ihrer innerlichen Verarbeitung zu versinnlichen, und sie in jene Tiefen zu verfolgen, in welche sogar die Einheit von Poesie und Mimik nicht hineinreicht (224). Es ist unerfindlich, warum beide Ausdrucksmittel sich nicht zur Versinnlichung desselben Inhalts sollten vereinigen können, warum in diesem Sinne verstanden Ton und Handlung, bloss annäherungsweise (228) und nicht vollständig einander sollten decken können, es ist diess ebenso unverständlich, als warum in der Ehe nur entweder der Mann (der Geist) oder Frau (die Seele) soll herrschen können (97, 229—230 Anm.), und warum nicht vielmehr beide in

Liebe sollen eins sein können und erst so den wahren, ganzen, ungetheilten Menschen darstellen.

Schasler sucht, wie Zeising, das wahre Gesammtkunstwerk nicht in der Oper, sondern im Drama, weil er dieses als die einzig mögliche Art ansieht, die Poesie als herrschende Kunst mit der Mimik und Musik als dienenden Künsten zu vereinigen (97), und weil er das gesprochene Wort für identisch mit dem Gedanken, den Ton aber bloss für ein Zeichen der Empfindung erklärt (100). Nun ist aber nicht abzusehen, warum nicht auch in der Oper auf die Perioden der Herrschaft des Sängers und des Komponisten eine dritte Periode der Herrschaft des Dichters (nach Wagner's Intentionen) sollte folgen können. Andererseits ist es klar, dass der Ton ein instinktives, unwillkürliches und unmittelbar dem Gefühl verständliches Zeichen der Empfindung, das Wort aber ein konventionelles, ohne Erlernung ganz unverständliches Zeichen, und zwar nicht der Empfindung, sondern des Gedankens ist, also dem Gefühlsinhalt in doppelter Hinsicht ferner steht als der Ton.

Indem Kirchmann und Schasler beide nicht zur principiellen Anerkennung der ästhetischen Bedeutung des mimisch-musikalisch poetischen Gesammtkunstwerks gelangen, sind sie auch ausser Stande, demjenigen Problem, um welches es sich hier eigentlich handelt, näher zu treten, nämlich der Frage nach der relativen ästhetischen Bedeutung der vereinten Künste und der getrennten Künste in ihrem Verhältniss zu einander. Es ist ebenso einseitig, das Gesammtkunstwerk, wie Schasler thut (95—96), zu Gunsten der reinen Einzelkünste ästhetisch zu verwerfen, als die Einzelkünste für blosse unvollkommene Vorstufen und Vorübungen zu dem allein vollberechtigten Gesammtkunstwerk zu klären (wie Wagner thut). Beide besitzen die höchste ästhetische Berechtigung neben einander und sind in ihrer geschichtlichen Entwickelung auf ihre Wechselwirkung angewiesen. —

Diese Einsicht habe ich zuerst bei Gustav Engel (Aesth. d. Tonk. 1884) mit voller Klarheit ausgesprochen gefunden, wenngleich derselbe seine Betrachtung vorzugsweise auf die Verbindung von Musik und Poesie (Abschn. II u. III), auf die geschichtliche Wechselwirkung und gegenseitige Bereicherung, Steigerung und Vertiefung der Instrumentalmusik und Vokalmusik (S. 346—357) und auf das Gesammtkunstwerk der Oper (Abschn. IV) beschränkt. Jede Einzelkunst trägt nach Engel, der der Fahne der Hegel'schen Dialektik treu geblieben ist, den Widerspruch in sich, dass sie als Kunst das Schöne in seiner Totalität geben möchte, und doch als Einzelkunst es nur in einer bestimmten Einseitigkeit geben kann, dass sie deshalb den Trieb zur Verschmelzung mit anderen Künsten besitzt und doch diesem Triebe für sich allein keine Befriedigung verschaffen kann. Die Vereinigung mehrerer Künste trägt den Widerspruch in sich, dass sie das vollendete Schöne geben möchte und doch durch die gegenseitigen Zugeständnisse und Anpassungen, zu welchen es die verbundenen Künste nöthigt, den Trieb zur vollendeten inneren Durcharbeitung einer jeden bis zu ihrem Höhepunkt unterdrückt und unbefriedigt lässt. „Es kann also nie davon die Rede sein, weder dass das Gesammt-

kunstwerk die Einzelkünste aus der Welt schaffe, noch dass die letzteren dem ersteren seine Existenz unmöglich machen; es fragt sich nur, ob die Einzelkünste dem Gesammtkunstwerk *gleichwerthig* sind, oder ob auf einer von beiden Seiten der *höhere* Werth liegt" (264—265). Diese Frage beantwortete Engel dahin, dass allerdings das Gesammtkunstwerk das Höhere sei, weil es dem Begriff des Kunstschönen in seiner Totalität näher komme, und dass die Einzelkünste trotz ihrer einseitig höheren Vollkommenheit wegen ihrer begrifflichen Einseitigkeit tiefer stehen (283—284). Weil aber Gesammtkunst und Einzelkünste jede *nur in einem bestimmten Sinne* höher stehen, haben nicht nur beide ihre Existenzberechtigung, sondern sind beide zur Erfüllung des ganzen Begriffs der Kunst *gleich nothwendige* Momente. Wie das ganze Kunstschöne einer Einzelkunst nicht in einem einzelnen Werk oder den Werken eines einzelnen Meisters oder einer Epoche, sondern nur in der Geschichte der Kunst, d. h. in der Gesammtheit aller Werke zu finden ist, die irgend ein besonderes qualitatives Moment in besonderer Weise zur Existenz gebracht haben (357—358), so besteht das ganze höchste Kunstschöne erst in der gegenseitigen Ergänzung und Beziehung der bald getrennten, bald vereinten Künste zu einander (285) und ihrer gemeinsamen Geschichte. So verstanden ist freilich das absolute Schöne kein Sinnliches mehr, sondern eine intellektuelle Zusammenfassung alles sinnlichen Einzelschönen (285), und selbst diese intellektuelle Zusammenfassung gelingt nur demjenigen, der für alle Künste Empfänglichkeit und Verständniss und zugleich die Einsicht hat, erst in dieser Zusammenfassung das ganze Schöne zu besitzen (287).

Mit der spekulativen Synthese Engel's ist der Gesichtspunkt gewonnen, der in der Frage nach der Verbindung der Künste hinfort für die Aesthetik allein maassgebend sein kann.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Inhalt.

Seite

Vorwort zur Aesthetik . III
Vorwort zum ersten Theil IV

Erstes Buch:

Die Entwickelung der ästhetischen Principienlehre.

I. Die Begründung der wissenschaftlichen Aesthetik durch Kant . 1

1. Der Kampf gegen den ästhetischen Sensualismus. 2. — 2. Der Kampf gegen den ästhetischen Rationalismus. 6. — 3. Kant als ästhetischer Subjektivist. 9. — 4. Kant als ästhetischer Formalist. 14. — 5. Kant als Gefühlsästhetiker. 16. — 6. Kant als ästhetischer Idealist. 20. — 7. Der Kantianer Schiller. 24.

II. Die inhaltliche Aesthetik 27
1. Der ästhetische Idealismus 27
A. Der abstrakte Idealismus 27
a. Schelling 27
b. Schopenhauer 44
c. Solger 61
d. Krause 72
e. Weisse, Lotze 85
B. Der konkrete Idealismus 107
a. Hegel 107
b. Trahndorff 129
c. Schleiermacher 156
d. Deutinger 169
e. Oersted 198
f. Vischer 211
g. Zeising 219
h. Carriere, Schasler 245
2. Die Gefühlsästhetik. Kirchmann, Wiener, Horwicz . . 253

III. Der ästhetische Formalismus 267
1. Der abstrakte Formalismus. Herbart, Zimmermann 267
2. Der konkrete ~~Idealismus~~ Formalismus. 304
a. Köstlin 304
b. Siebeck 317

IV. Der ästhetische Eklekticismus. Fechner 328

Principielles Ergebniss des ersten Buches 357

Zweites Buch.

Die Entwickelung der wichtigsten Specialprobleme.

Seite

I. Der Gegensatz und die Modifikationen des Schönen 363
1. Das Hässliche . 363
2. Das Erhabene und sein Gegensatz 379
3. Das Komische . 411
4. Das Tragische . 434
5. Das Humoristische 451

II. Streitige Fragen aus der Kunstlehre 461
1. Die Stellung der Baukunst im System der Künste 461
2. Idealismus und Formalismus in der Musikästhetik 484
3. Die Bedeutung der Mimik und Tanzkunst 510
4. Die Eintheilung der Künste 524
5. Die Verbindung der Künste 556

Berichtigungen.

S. 49, Z. 24 lies Unterordnung statt Unterredung.
S. 103, Z. 26 lies Weisse's statt Lotze's.

Register der wichtigsten Sachbegriffe.

Angenehme, das sinnlich, 2—3, 5—6, 148, 254.
Anmuthige, 206, 242, 387, 389, 391, 397, 408, 410.
Anschauung, sinnliche, 117—118, 136—137.
„ transcendentale oder intellektuelle 8, 31—35, 47—56, 67, 203.
„ ästhetische 47—48, 52, 142, 251—252, 271—272, 318—319.
Anthropologischer und kosmischer Charakter des Schönen 159, 161, 174, 176, 183, 209, 223—224, 264—265, 305—306.
Associativer Faktor 206, 342—345.
Charakteristisch-Schöne 366, 370, 376, 378.
Definition des Schönen 120, 140, 144—148, 174—175, 205, 254—255, 259, 367.
Formale Schönheit 14—16, 29, 80—83, 98, 122—123, 148—149, 206—209, 237, 241, 313—316.
Formalismus, ästhetischer, 14—16, 25—26, 29, 75—76, 80—83, 98, 122—123, 148—149, 168, 206—207, 237, 241, 253, 267—328, 360—361.
Form, Stoff und Inhalt im Schönen, 25—26, 29, 37, 46, 132—133, 134—135, 192 bis 193, 282—288, 303—304, 306—312, 316—317, 319—324, 345—351, 491—509.
Freies und unfreies Schöne 14—15, 16, 83, 464—467, 469—473, 478—484.
Gefühlsästhetik 7, 9, 16—20, 105—106, 113—114, 148, 181—182, 259—267, 360.
Hässliche 101, 209—211, 221—222, 242, 262, 325, 363—379, 421—422.
Ideal, geschichtliche Entwickelungsstufen desselben, 27, 43, 83—84, 99—101, 123, 127—128, 151—155, 193—195 (vgl. 178 181), 218, 247, 252.
Idealismus, abstrakter ästhetischer, 35—40, 53—54, 62—64, 70—72, 76, 77, 80, 84, 89—95, 103, 105, 108, 109, 116, 119—120 129, 148, 149—151, 162—163, 177, 214, 220—229, 273—276, 303—304, 359—360.
Idealismus, konkreter ästhetischer, 89—90, 107—108, 119—120, 129, 148, 161, 164, 169, 174—176, 177—178, 205, 220, 306—307, 316—317, 359—360.
Idee 8, 13—14, 15—16, 20—23, 31, 35, 37—40, 46—61, 62, 64, 70—72, 76, 77, 88—95, 107—120, 134—135, 175—180, 203—205, 214—216, 220—221, 222, 224—229, 272—276, 326—327, 341, 347—350, 356—357.
Illusion, ästhetische, 150—151, 215—216, 326—327.
Kunst und Wissenschaft 32, 40, 87, 124, 140—142, 217, 324—326.
„ und Religion 70, 88, 107, 122, 124, 140—141, 178—181, 217, 234—236.
„ und Sittlichkeit 430—431, 440, 442, 446, 447—448 (vgl. 159—161, 279, 355—356).
Liebe und Schönheit 92—93, 132—133, 139—140, 144—148, 151—152, 181—182, 229.
Methode, dialektische, 86, 88, 89, 101—102, 108—109, 118—119, 124, 170, 213 bis 214, 222—223.
Methode, induktive, 329—330, 361—362.
Mikrokosmos 68—69, 96, 142, 151, 222, 231—234.
Modifikationen des Schönen 19—20, 69, 101, 205—206, 211, 241—245, 246, 250, 268, 364, 370, 371, 387—388, 426.
Mysterium 97, 176—177, 223.
Nachahmung 184—187, 256—259, 270—271, 466—467.
Naturschönes im Verhältniss zum Kunstschönen 14—16, 26, 29—30, 40, 46, 68, 91—92, 98—99, 102, 120—121, 155—156, 158—159, 161, 164, 166—167, 183 bis 187, 206, 209—211, 217—218, 221—222, 225—227, 255, 365, 367—370.
Realismus in der Aesthetik 246—247, 248—249, 253, 256—259, 265—267, 269 bis 271, 360, 362.
Receptivität und Produktivität 163—166, 187—189, 331.
Reizende 3, 5—6, 205—206, 242—243, 387, 389—390, 402—405.
Rührende 446, 447—448, 449, 458.
Schein, ästhetischer, 4, 16, 24—27, 46, 120—122, 149—151, 166—167, 174, 215 bis 216, 251—252, 255—259, 308, 333—334, 478—481.
Unbewusste, das in ästhetischer Perception und Produktion, 8, 30, 45, 50, 51, 91, 176—177, 202—205.
Zweckmässigkeit im Schönen 6—7, 8—9, 10—14, 17, 23—24, 45—46, 111—113, 300—341, 465—468, 471—472, 479—480, 483—484.
Zufällige im Schönen 66, 96, 116, 209, 214.

Namen-Register.

Aristoteles VII, 1, 187, 256, 434—435.
Ast 44, 74, 157, 169, 387, 436, 510, 530 bis 532, 556—557.
Baader 170, 171.
Baumgarten VII, 1. 8.
Bouterwek 27.
Bohtz 436.
Burke 1.
Carriere 173, 212, 219, 220, 245—248, 362, 377—379, 458.
Deutinger X—XI, 169—198, 219, 220, 359, 475—477, 515—516.
Engel 503—508, 523—524, 579—580.
Feuerbach 85—86, 117.
Fechner 206, 309, 328—357, 376 Anm., 408—409, 433, 482, 542—544, 550 bis 551, 569—571.
Fichte 131.
Goethe VII.
Günther 171.
Hanslick 492—499.
Hausegger 508—509.
Hegel 28, 84, 85, 86, 87—91, 93—94 Anm., 96, 99, 107—129, 130, 148, 154, 155, 157—158, 162, 170—172, 194, 198, 213—219, 220, 225, 228 bis 229, 305—306, 358, 362, 394 bis 396, 417—419, 439—441, 470—472, 486—487, 535—536.
Helmholtz 504.
Herbart 267—269, 548—549.
Herder VII, 73, 104.
Hermann X.
Horwicz 265—267.
Hostinsky 503.
Humboldt, Wilhelm, VII
Jean Paul VII, 384—385, 387, 388, 411, 451.
Kant 1—24, 28, 29, 30, 34, 42, 42—43 Anm., 56, 56 Anm., 74, 75, 115, 119, 122, 357, 379—383, 411, 461—462, 485, 525—526.
Kirchmann 20, 253—265, 372—374, 405 bis 407, 429—432, 446—448, 458 bis 461, 478—481, 566—569.
Köstlin 305—317, 361, 407, 432—433, 448 bis 450, 481—482, 518—519, 551—552.
Krause 72—85, 103, 130, 305, 313, 358, 391—394, 439, 469—470, 512—513, 534—535.
Krug 268.
Lazarus 318, 456—457, 499—503, 571 bis 573.
Leibniz 198.
Lessing VII, 1, 73, 104, 434—435.
Lotze IX, 103—107, 267, 524—525.
Neudecker X.
Oersted 198—211.
Platon VII, 35—36, 56, 56 Anm., 71 bis 72, 74, 118, 162—163, 337.
Richter, s. Jean Paul.
Rosenkranz 211, 212, 242, 359, 367 bis 472.
Ruge 211, 359, 366—367.
Schasler VI, IX—X, 158 Anm., 212, 213, 248—252, 362, 374—379, 395, 409 bis 410, 433—434, 482—484, 519 bis 523, 552—556, 573—579.
Schelling 12, 27—44, 45, 53, 53 Anm. 56, 61, 62, 64, 76, 85—86, 86—87, 89, 108, 118, 126, 169—170, 179, 198, 200, 217, 222—223, 357—358, 385—387, 413—414, 435—436, 462 bis 468, 485—486, 526—530.
Schiller VII, 4, 24—27, 166, 383, 435.
Schlegel, Friedrich, 363—364.
Schleiermacher 156—169, 171, 172, 189, 198, 305—306, 359, 398, 420—421, 474—475, 513—515, 540—542, 559.
Schopenhauer 28, 31 Anm., 44—61, 62, 115, 130, 358, 388 391, 415—417, 436—439, 453—454, 468—469, 488 bis 491, 532—533, 559.
Schütze 414—415.
Siebeck 309, 317—328, 361.
Solger 28, 38 Anm., 53—54, 61—72, 74, 87, 88, 89, 93, 94, 95. 96, 99, 103, 130, 220, 358, 364, 388, 391, 452 bis 453, 469, 510, 533—534, 557—558.
Spinoza 56.
Thiersch, 551.
Trahndorff 101, 129—156, 157, 169, 171, 172, 173, 197, 198, 212, 220, 229, 267, 358, 396, 419—420, 453, 472 bis 474, 510 512, 536—539, 558—559.
Vischer 107, 172, 173—174, 211—219, 228, 242, 245—246, 258, 273, 275, 284 Anm., 305, 309, 321, 359, 387, 398—401, 421—426, 441—443, 454 bis 456, 477—478, 487—488, 516, 544—547.
Volkelt 310.
Wagner, Johann Jakob, 44, 74.
Wagner, Richard, 489, 491—492, 559 bis 564, 578
Weisse 28, 62 Anm., 84, 85—103, 105, 130, 155, 172, 173, 195, 217, 304, 358, 364—366, 376 Anm., 388, 397 bis 398, 420, 474, 513, 539—540.
Wiener 263.
Winckelmann VII, 1, 74, 357, 529.
Zeising 219—245, 246, 359, 401 426—429, 443—446, 457—458, 516—518, 547 bis 549, 564—566.
Zimmermann VI, IX, 84, 269—304, 407, 432, 481, 549—550.

Druck von H. Sieling in Naumburg a. S.

Der erste **Band** von **Ed. von Hartmann's ausgewählten Werken,** wohlfeile Ausgabe, enthält:

Kritische Grundlegung des transcendentalen Realismus. Eine Sichtung und Fortbildung der erkenntnisstheoretischen Principien Kant's. Dritte neu durchgesehene und vermehrte Auflage. 10 Bog. Preis 1 Mark. **(Heft 1.)** (früherer Preis 4 Mark).

Der zweite **Band:**

Das sittliche Bewusstsein. Eine Entwickelung seiner mannichfaltigen Gestalten in ihrem inneren Zusammenhange mit besonderer Rücksicht auf **brennende sociale und kirchliche Fragen der Gegenwart.** Zweite durchgesehene Auflage. 44 Bog. Preis 6 Mark. **(Heft 2 bis 7.)** (früherer Preis 16 Mark).

Der **dritte Band:**

Die deutsche Aesthetik seit Kant.

Erster historisch-kritischer Theil der Aesthetik.

37¼ Bogen. Preis 5 Mark.

(Heft 8 bis 12.)

Mit **Heft 13** wird erst nach einiger Zeit der **vierte Band** der **ausgewählten Werke** beginnen unter dem Titel:

Philosophie des Schönen.

Zweiter systematischer Theil der Aesthetik.

☞ **Jeder Band ist einzeln verkäuflich.**

Druck von H. Sieling in Naumburg a/S.

Berufsfachschule
für Gehör- und Sprachgeschädigte
München 15, Haydnstr. 12

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hartmann, Eduard

Aesthetik

Bd.: I

1886 -

L.eleg.g. 181 mh-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11640609-6